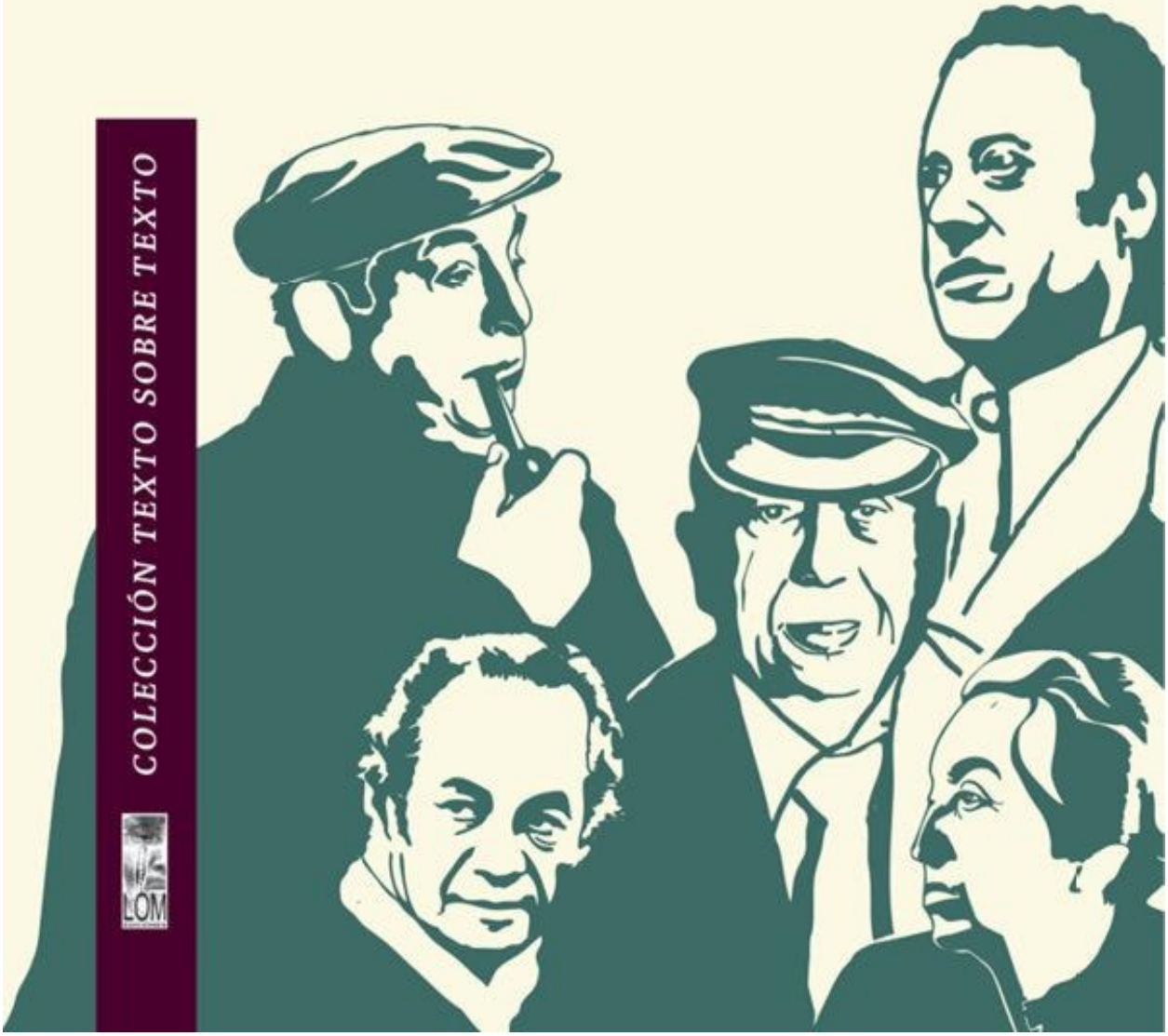
C E D O M I L G O I C

Estudios de poesía

Cartas poéticas, otros poemas largos y poesía breve



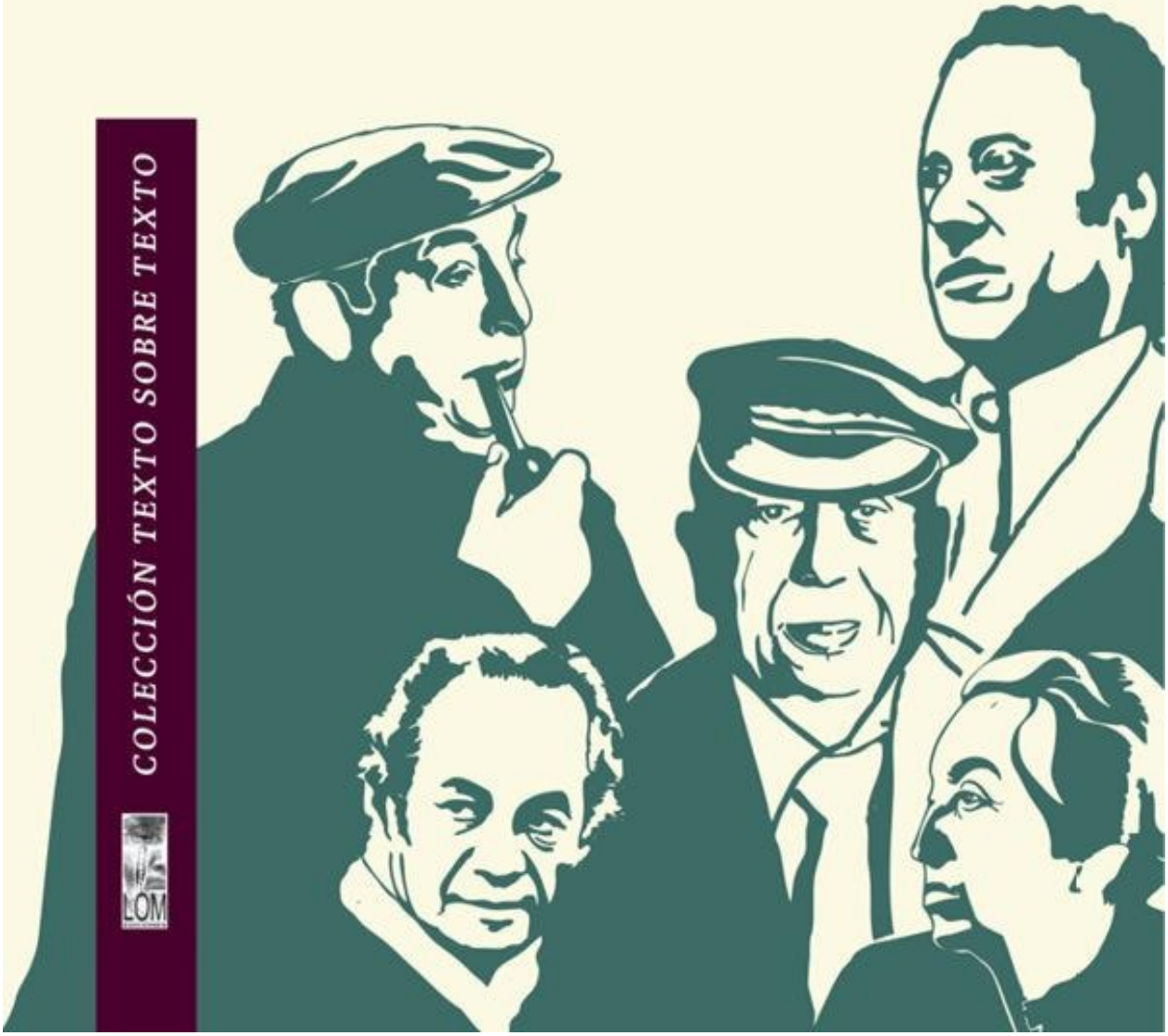
COLECCIÓN TEXTO SOBRE TEXTO

LOM

C E D O M I L G O I C

Estudios de poesía

Cartas poéticas, otros poemas largos y poesía breve



COLECCIÓN TEXTO SOBRE TEXTO

LOM

Cedomil Goic

Estudios de poesía

Cartas poéticas, otros poemas largos y poesía breve

LOM
EDICIONES

LOM PALABRA DE LA LENGUA YÁMANA QUE SIGNIFICA SOL

© LOM Ediciones

Primera edición, 2012

ISBN: 978-956-00-0366-9

Diseño, Composición y Diagramación

LOM Ediciones. Concha y Toro 23, Santiago

Fono: (56-2) 2 860 68 00

www.lom.cl

lom@lom.cl

A mis estudiantes universitarios de pregrado y de postgrado de cincuenta y cinco años de carrera universitaria en Chile y en EE.UU.

Palabras preliminares

Los estudios reunidos en este volumen fueron publicados originalmente entre 1957 y 2010. Mas allá de sus fechas de publicación, los ordenamos conforme a ciertos determinantes genéricos. En primer término, siete estudios sobre cartas poéticas, género trimilenario que se remonta a Horacio, y que abarcan desde el arte poética hasta las cuestiones más variadas en notables poemas de Andrés Bello, Guillermo Blest Gana, Rubén Darío, Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Gonzalo Rojas. Les siguen otros estudios del poema largo en su variedad moderna, hímnica y elegíaca: uno de los Himnos Americanos de Gabriela Mistral, “Cordillera”, y “Alturas de Machu Picchu”, de Pablo Neruda. Los poemas largos de diferentes tipos se definen por su extensión y por lo que E. A. Poe consideraba una ruptura de la unidad de atención en la lectura del poema.

La poesía breve, en tercer lugar, ordena el estudio de cuatro poemas de Gabriela Mistral, de sus libros Desolación y Ternura; el de tres poetas, Huidobro, Neruda y Miguel Arteche, a la luz de un motivo similar; de la antipoesía de Nicanor Parra, en los que abordamos tempranamente la comprensión del antipoema; y por último, la visión crítica y textual de la publicación póstuma y reciente de Enrique Lihn, Una nota estridente.

Nuestro método de análisis se aproxima a la retórica y a la semiótica textual. Desde este punto de vista, las cartas poéticas y otros poemas largos son textos en los que las derivaciones de la matriz del poema dan lugar a amplificaciones múltiples de variada extensión. El análisis de las cartas poéticas sigue las normas retóricas de las tradicionales artes de escribir epístolas e intenta mostrar cómo se emplean en las cartas muchas de sus partes y de sus figuras características. Los poemas breves en cambio tienen una amplificación reducida derivada de la matriz o bien se ciñen a sistemas de ordenación bien definidos en formas paralelísticas, concatenadas o de sistemas diseminativos recolectivos.

I

Arte poética para un milenio

Jóvenes

escriban lo que quieran

en el estilo que les parezca mejor

ha pasado demasiada sangre bajo los puentes

para seguir creyendo creo yo

que sólo se puede seguir un camino:

en poesía se permite todo

NICANOR PARRA

Y cuando escribas no mires lo que escribas,

piensa en el sol

que arde y no ve y lame el Mundo con un agua

de zafiro para que el ser sea

y durmamos en el asombro

GONZALO ROJAS

Ara en el mar

Escribe sobre el agua.

J. E. PACHECO

Me propongo tratar sumariamente de los poemas hispanoamericanos que versan sobre el arte poética como hizo Horacio notablemente en sus famosas Epistolae, I, xix; II, i; y principalmente en la epístola II, ii, Epistola ad Pisones.

La Epístola a los Pisones es una carta familiar y a pesar de sus numerosas prescripciones en relación a variados aspectos de la poesía no es en el sentido moderno o dieciochesco un manual didáctico o una preceptiva literaria. Recibió su nombre De Arte Poética Liber de Quintiliano posiblemente por tratarse de una suerte de testamento literario, una summa de sabiduría y experiencia literaria, acaso la última obra escrita por el poeta.

La epístola aborda varias cuestiones que han hecho una extensa carrera en la tradición crítica moderna y a lo largo de dos mil años –el poeta Horacio nació el año 65 a.C. y murió en el año 8 de nuestra era, hace casi dos mil años– ha consolidado en términos de comprensión e incomprensión asuntos que todavía hoy nos preocupan. Entre éstos el que abre la epístola con la referencia al monstruo que sería la negación de la unidad de la obra poética y del arte; a la que al menos la pintura surrealista de Dalí, Magritte o las ilustraciones de Ludwig Zeller han prestado cuerpo en nuestros días; a ella se refiere claramente José Emilio Pacheco en su carta de recomendación, que adhiere y se separa del determinante genérico epistolar, como otros harán en la poesía de hoy con otros modos equivalentes de la carta, telegramas, faxes, e-mails y otras formas de comunicación escrita:

A QUIEN PUEDA INTERESAR

Que otros hagan aún

el gran poema

los libros unitarios

las rotundas

obras que sean espejo

de armonía

A mí sólo me importa

el testimonio

del momento que pasa

las palabras

que dicta en su fluir

el tiempo en vuelo

La poesía que busco

es como un diario

en donde no hay proyecto

ni medida

A pesar de todo, la unidad en la diversidad aún subsiste, quiero creer, como un principio válido al cabo del segundo milenio.

Otros aspectos de resonancia actual son: el motivo de la querella entre antiguos y modernos, que sigue afirmando el cambio y la innovación en el mundo de las letras; las consideraciones sobre el lenguaje poético; las apreciaciones sobre el carácter perecedero del poeta y de su obra; la concepción que sostiene que la obra poética no solo debe ser bella, sino también conmover al oyente; la postulación de que la poesía quiere instruir y agradar al mismo tiempo; las

cuestiones sobre si la poesía debe su mérito a la naturaleza o al arte; la consideración de que un poema es como un cuadro, ut pictura poesis, que quiere decir otra cosa en Horacio de la que han derivado de ella la crítica del arte o de la poesía, alejándose del texto horaciano y dejándose llevar por la ambigüedad del enunciado, a partir de la parálisis de la representación en el barroco y la crítica de Lessing a la luz de los determinantes formales, temporal y espacial, respectivamente, del lenguaje y el medio de representación visual o la pintura. Lo que Horacio dice solo se refiere a la variada perspectiva, próxima o distante, a la matizada o plena luminosidad que la favorece y a la ocasional o invariable frecuencia con la cual se puede leer la poesía como se puede mirar un cuadro.

Finalmente, la aseveración reclamando los orígenes remotos de la poesía, porque fue en verso que se nos reveló el porvenir, se dio valor a los guerreros; y por último. que no hay que avergonzarse de servir a las Musas expertas en la lira ni a Apolo, el divino cantor (v. 407).

Los poemas de variada extensión que podemos asimilar al género de las epístolas poéticas escritas en la tradición literaria hispanoamericana, tanto en las caracterizables por su apego a las formas de la epístola poética horaciana como aquellas que se distancian de esa forma, conservan el decir prescriptivo, parodian el sentido del género epistolar horaciano o lo recrean con originalidad y espíritu de innovación, con humor o con convicciones enteramente nuevas y de acuerdo a circunstancias variadas y cambiantes.

Las formas derivadas de estas epístolas originales son poemas que tratan, como hace Horacio, metapoéticamente, del poeta, del poema, del lenguaje poético y de la poesía. El modo dominante del género de decir será el prescriptivo o su negación: prescribir o prescribir no prescribir.

Con nuestro ejercicio, intentamos superar toda presunción de la superficialidad aparente del momento actual y consolidar la certidumbre de que toda poética que intenta innovar lo hace destruyendo la poética anterior, salvando de esta manera la profundidad indispensable para una vivencia auténtica de la poesía que no ignora el pasado ni la tradición y requiere siempre un horizonte de realidad de donde destacarse y en el cual afirmarse, lo que establece ordinariamente un diálogo más que milenario.

Este diálogo se manifiesta en sus formas más notables durante el Siglo de Oro español en las traducciones del Ars Poetica, así como de otras composiciones de

Horacio (V. Menéndez Pelayo, Horacio en España). En Hispanoamérica durante el período virreinal, la expresión más notable que reúne las tradiciones bíblicas a las clásicas y se mueve en la cercanía horaciana es el novedoso poema de la Primera Poetisa Anónima, Discurso en loor de la Poesía. Con manerismo característico del período, hace el elogio de la poesía con argumentos basados en su origen divino, tanto en el origen pagano o politeísta como en el origen judeo-cristiano, y considera especialmente su importancia y su utilidad. Distintivamente, hace el elogio de los poetas americanos de la Academia Antártica incluyéndolos de esta manera en la memoria de la fama que los eterniza. El poema está escrito desde la perspectiva femenina, que exterioriza su fragilidad sexual como excusatio propter infirmitatem, falsa modestia, y hace el catálogo de las más famosas poetas mujeres desde Safo, Damófila, Pola, Proba Valeria, las Sibilas, las Fébadas, hasta Tiresia Manto y tres damas del Perú cuyos nombres calla por fundar su fama en algo más y otra cosa que solamente versos. El sentido dominante de la poesía es el de su origen divino y de la nobleza que deriva de éste; el de la importancia nacida de la utilitas; la magnificación de la gloria del poeta excelso, y la provisión de inmortalidad mediante las letras.

1.

En la literatura y la poesía hispanoamericana moderna del período nacional, la primera concepción poética renovadora fue animada por Andrés Bello en sus Silvas Americanas, “Alocución a la poesía” y “La agricultura de la Zona Tórrida”. En estos grandes poemas se plasma la voluntad de animar la poesía en América, una poesía que no sea indiferente a la singularidad de la historia del continente, de su territorio, de la variedad de sus frutos, de su naturaleza y de sus costumbres rurales. Responde al momento de la independencia y a los comienzos de la organización republicana, dificultada por luchas intestinas y por el abandono y la destrucción de la economía agraria y de los centros poblados, urbanos y rurales, dando la preferencia moral y edificante a la restitución de la vida de campo. Todo ello es una adhesión inequívoca a la incitación horaciana a cantar dulce et utile.

El poema “Alocución a la poesía” propone la contraposición de la perfección del lugar natural frente al lugar urbano vil, bajo la inspiración directa del Epodos, II,

de Horacio, “Beatus ille qui procul negotiis”; identificados América y Europa, respectivamente, con estos espacios, el poeta invoca a la Musa para que se desplace a la periferia y así constituir un nuevo centro, restituyendo la Poesía a su lugar natural, a la perfección del paisaje ameno. Ensueña, como anticipación cierta, el advenimiento de un poeta americano que, como nuevo Virgilio, cante en nuevos poemas de la tierra la gloria de la naturaleza y el trabajo campesino, o como alternativa escoja el canto épico en el paisaje manchado por la sangre y la destrucción de la guerra de independencia. Poeta legislador y poesía legisladora que desarrolla un poema como cuerpo normativo ordenador de naturaleza, costumbres e historia.

José Martí, en los poemas que sirven de prólogo y conclusión a sus Versos sencillos, tiene, tanto en la introducción como en la conclusión de este libro, los poemas o versos I y XLVI, textos metapoéticos que ilustran una concepción de la poesía bien determinada que aborda dimensiones materiales y formales y que caracterizan también al poeta y la aptitud visionaria que lo define a él y su poema.

Su recomendación o preferencia va en favor de la naturalidad y contra el artificio y ordena los opuestos que concurren en estos poemas, preferencia por el desplazamiento que se repite y desarrolla en los Versos libres, en numerosos poemas metapoéticos con el acento puesto en dos dimensiones, la causa material y formal, es decir, la preferencia por la representación de la naturaleza o la vida en su contradicción integradora de lo bajo y lo alto, la poesía como expansión del instante que reúne esa contradicción y por último como causa final que expresa una interioridad liberada en el relámpago de la expresión poética. No menos de una veintena de poemas adopta esta disposición metapoética, pero queda especialmente representada en el poema “[Contra el verso retórico y ornado]”.

Este poema, que enuncia la preferencia de lo natural sobre lo artificial, lo sencillo sobre lo excesivo, despliega los componentes contradictorios de la vida y de la naturaleza que le sirven de paradigma y que incluyen en síntesis sublime lo larvario y lo angélico, lo bestial y lo humano. El poema se cierra a manera de conclusión y consecuencia en una fórmula prescriptiva:

Así ha de ser la noble poesía:

Así como la vida: estrella y gozque,

La cueva dentellada por el fuego,

El pino en cuyas ramas olorosas

A la luz de la luna canta un nido.

Desde el punto de vista de su predilección poética no ignora a Horacio ni las recientes vigencias parnasianas, cuyo rigor practica, pero prefiere una poesía cercana a la vida natural y a la preocupación por la libertad.

Por su parte, Rubén Darío afirma en su metapoesía la universalidad de la belleza, misterio, resplandor y asombro, que resuelve todas estas contradicciones en un símbolo de conjunción totalizador. El relieve de la actividad metapoética de Darío es la más extensa y elaborada del período en poemas, en preliminares a sus obras y en la historia de sus libros y requeriría de mayor atención. Su expresión más completa se halla formulada en sus Cantos de vida y esperanza, especialmente en el poema I:

Vida, luz y verdad, tal triple llama

produce la interior llama infinita.

El Arte puro como Cristo exclama

Ego sum lux et veritas et vita!

Y la vida es misterio, la luz ciega

y la verdad inaccesible asombra;

la adusta perfección jamás se entrega

y el secreto ideal duerme en la sombra.

Por eso ser sincero es ser potente;

de desnuda que está brilla la estrella;

el agua dice el alma de la fuente

en la voz de cristal que fluye de ella.

Tal fue mi intento, hacer del alma pura

mía, una estrella, una fuente sonora

con el horror de la literatura

y loco de crepúsculo y de aurora.

Del crepúsculo azul que da la pauta

que los celestes éxtasis inspira,

bruma y tono menor –¡toda la flauta!,

y Aurora, hija del Sol –¡toda la lira!

En Gabriela Mistral, la metapoesía no ocupa un lugar extenso. Sin embargo, en algunos de sus poemas aborda las dimensiones variadas del debate horaciano, especialmente en referencia al poeta y el poema. El centro de su concepción es una poética de la pasión que se identifica en su primer libro con el Cristo sufriente en “Canto del justo” y conduce a y –con apocalipsis cristiano– posterga el canto hasta la hora de la renovación del mundo; y que en el poema “El suplicio”, el canto se convierte en herida abrumadora. En el poema “Cima”, de Desolación, se encuentra una expresión novedosa, tocada por los atrevimientos de la vanguardia al representar la causalidad y la identidad cósmica que se juega entre poeta y mundo en el nacimiento de la poesía a la hora del crepúsculo. De todos los poemas metapoéticos de Mistral, “La rosa”, del libro Tala, es el único poema prescriptivo, que remite a la liberación de la fuerza interior de la inspiración poética o al soplo creador privilegiando la expresión de la intimidad personal y la felicidad por encima de la represión y de la inalterada perfección de la forma, en cuya inercia encuentra la fuente de la aflicción del poeta. “La rosa” puede leerse en varios sentidos como una réplica del “Arte Poética” de Vicente

Huidobro:

La riqueza del centro de la rosa

es la riqueza de tu corazón.

Desátala como ella:

su ceñidura es toda tu aflicción.

Desátala en un canto

o en un tremendo amor.

No defiendas la rosa:

¡te quemaría con el resplandor!

“Poeta”, el noveno poema de la sección “Criaturas”, igualmente de Tala, es uno de los poemas que Gabriela Mistral llamó de hablar entrecomillado de la voz de un poeta que habla de sí mismo en estilo directo libre. El texto se genera a partir de la proposición de la identidad de poeta y mundo. Se identifica, primero, con el mundo aparente y padece la ambigüedad de su luz; luego con la noche, equívoca; el propio cuerpo, herido en todos los espacios vividos y en su propia alma, con su ambigüedad peligrosa, entre esperanza y hastío; hasta que, finalmente, a modo de conclusión y resolución feliz de su angustia, lo redime el Cristo olvidado y recuperado, spes ultima, en que concluye y se renueva su poética de la Pasión como amor puro, que dice “me lleva como un viento o un río” al que se da y que lo ciñe como padre a hijo sin dolor ni lesión de su libertad.

Todas estas visiones llevan un común componente romántico en el que domina la expresión de la interioridad y la conciencia creadora del poeta y se desarrolla con variado énfasis la comprensión de la autonomía de la obra poética. Pero

estos poetas sin excepción se mueven en el contexto histórico social de la época moderna hispanoamericana definida por la Independencia, la organización de la República y la cuestión social, es decir, por un proceso que si bien participa de las características de la Modernidad, provee a nuestro desarrollo de rasgos propios e inconfundibles que no permiten la entera generalización del concepto aplicado a Europa o a los Estados Unidos sin monstruosas deformaciones o abstracciones sin referencia alguna a nuestra realidad. El rasgo más saliente e inescapable para todo el siglo XIX y los primeros decenios del siglo XX es una concepción de la poesía sometida a la utilitas, una utilidad al servicio del conocimiento, la perfección moral, política y social de los hispanoamericanos. Los aspectos formativos quedan claramente regulados por convicciones libertarias democráticas, por una concepción herderiana de la diferencia nacional y por una concepción naturalista de las bases étnicas, geográficas e históricas de las diversas sociedades del nuevo mundo. El Modernismo, me refiero a nuestro modernismo hispanoamericano e hispánico, significa el primer desplazamiento –no eliminación– del acento utilitario por el de la autonomía del arte y la expresión del poeta en consonancia próxima, aunque modificada, con la modernidad europea.

2.

El “Arte poética” huidobriana es el primer poema de la vanguardia que lleva como signo textual el título de la epístola horaciana. No es la summa de la sabiduría ni de la experiencia del poeta, ni de la querella de los antiguos y los modernos, sino (1-5) una juvenil proposición de diferenciarse de la tendencia más innovadora de su tiempo, el futurismo, y de proponer su liquidación, superada por una nueva prescripción innovadora. Recurre como no puede menos, en el diálogo bimilenario que ha emprendido, que a ocuparse de cuestiones relativas a la virtud del verso y del poema nuevos, con resonancias simbolistas y mallarmeanas, en el arte del sugerimiento; en la prescripción de abarcar igualmente lo determinado y lo indeterminado, crearlo todo y conmover al oyente. No descuida aquí Huidobro algunas prescripciones definidamente horacianas, emersonianas y otra dariana, por cierto: “Y la primera ley, creador: crear”, (Darío en sus “Palabras liminares” a Prosas profanas, 1896).

Esta “Arte poética” ha permanecido en el tiempo como un emblema del creacionismo, a pesar de que el poema y el conjunto en que se incluye deja más bien configurada una etapa preliminar del creacionismo. El poema no fue traducido al francés con el resto de los poemas del libro en la revista Nord-Sud de 1917, ni en el primer libro francés del mismo año Horizon Carré, ni en la antología Saisons Choisies, de 1921 (Del poema mismo existe un Ms que contiene una tentativa frustrada de traducción al francés, que no llegó a completarse, probablemente emprendida por Juan Gris).

A esta altura de su creación el poeta no ha descubierto o enunciado aún que el poeta representa en su creación la actualidad del fiat lux.

ARTE POÉTICA

Que el verso sea como una llave

Que abra mil puertas.

Una hoja cae; algo pasa volando;

Cuanto miren los ojos creado sea,

5 Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra;

El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.

El músculo cuelga,

10 Como recuerdo, en los museos;

Mas no por eso tenemos menos fuerza:

El vigor verdadero

Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, oh Poetas!

15 Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros

Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

Los libros de 1918 de Vicente Huidobro producen una imagen diversificada y múltiple del poeta: (1) es el globe trotter, el explorador, el peregrino, homo viator, vagabundo, turista, en busca constante del conocimiento del mundo y de lo inhabitual; (2) es un hablante cuyas limitaciones humanas como poder creador encarnado se asocian con la pasión y con la figura de Cristo, símbolo de la víctima herida; analogada por la vanguardia a la imagen del aeroplano, también representado de modo equivalente como ave herida cuyo dolor se proyecta sobre el universo; (3) es, en una imagen más original y compleja de la encarnación del poeta como momento actual y actualizador del fiat lux originario, el peso y el lazo del que pende y descansa a la vez sobre sus hombros prolongando su voz al pasado absoluto del cual proviene, de modo que sostiene al poeta en lugar de aplastarlo. Es la V, de Vicente, puede agregarse, que en las artes de la memoria es el símbolo de la lira, así como la H, de Huidobro, la escalera al cielo. El poeta es el heredero del pasado celeste de la creación, crucificado, muerto y siempre resucitado.

(4) Es el poeta meteco, que canta sin olvidar el sitio natal, que se define como querubín salvaje que viene del sur, lugar marcado como naturaleza en estado

primario, arrecife, roca natal donde grazna el águila, pero también iluminado por la constelación del Crucero y por el misterio de la anunciación de un nuevo mundo, allí donde Europa se destruye y se leen los signos del juicio final. El dinamismo creador se asocia a símbolos tradicionales de muerte y renovación como el fénix y el mito solar.

Contra la opinión de algunos críticos que estiman que después de 1925, si no antes, Huidobro abandona el creacionismo y su poética de lo inhabitual y distinto a la realidad ordinaria, lo que sería perceptible en una poesía de alusión a la realidad, Altazor mantiene en el Canto I la formulación metapoética de un bien definido creacionismo, entre otros aspectos de compleja dispersión, especialmente en la formulación del mito originario de la poesía, en el marco de la vanguardia:

Siglos siglos que vienen gimiendo en mis venas

Siglos que se balancean en mi canto

Que agonizan en mi voz

Porque mi voz es canto y sólo puede salir en canto

La cuna de mi lengua se meció en el vacío

Anterior a los tiempos

Y guardará eternamente el ritmo primero

El ritmo que hace nacer los mundos

Soy la voz del hombre que resuena en los cielos

Que reniega y maldice

Y pide cuentas de por qué y para qué

Soy todo el hombre

El hombre herido por quién sabe quién

Por una flecha perdida en el caos

Humano terreno desmesurado

Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo

Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada

Soy bárbaro tal vez

Desmesurado enfermo

Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados

No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas

Soy el ángel salvaje que cayó una mañana

En vuestras plantaciones de preceptos

Poeta

Anti poeta

Culto

Anti culto

Animal metafísico cargado de congojas

Animal espontáneo directo sangrando sus problemas

Solitario como una paradoja

A la formulación de este sentido de la creación sigue la prescripción carnavalizadora o rupturista y antipoética del canto III, que comienza con la precedencia del mago sobre el poeta, y sigue con la muerte de la poesía y burla

de su carácter convencional y sentimental:

Manicura de la lengua es el poeta

Mas no el mago que apaga y enciende

Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos

Muy lejos de las manos de la tierra

Y todo lo que dice es por él inventado

Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano

Matemos al poeta que nos tiene saturados (III)

Más que prescribir el Canto III incita a una actividad en la que el juego sustituye y anticipa mediante una disposición en abismo el programa que va a desarrollar el poema en sus cantos siguientes hasta la disolución sintáctica y verbal de los cantos finales, metapoesis que encontrará una dúplica en el canto siguiente y en posición similar:

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos

Mientras vivamos juguemos

El simple sport de los vocablos

De la pura palabra y nada más

Sin imagen limpia de joyas

(Las palabras tienen demasiada carga)

Un ritual de vocablos sin sombra

Un juego de ángel allá en el infinito

Palabra por palabra

Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo

Saltan chispas del choque y mientras más violento

Más grande es la explosión

Pasión del juego en el espacio

Sin alas de luna y pretensión

Combate singular entre el pecho y el cielo

Total desprendimiento al fin de voz de carne

Eco de luz que sangra aire sobre aire

Después nada nada

Rumor aliento de frase sin palabra (III)

Los versos finales del Canto IV renuevan el programa del orden y del sentido del poema en otra duplicación o disposición en abismo; definen, más allá del último horizonte, las formas variadas e imprecisas del portento, el milagro, la sorpresa, la visión y el silencio. Versos que preludian el despertar a la lectura maravillosa y el juego de lo nunca visto o el nunca oído canto del mundo de los cantos finales y el último límite, dando forma al árbol, que crece y se aguza apuntando al cielo, a la torre de Babel que se eleva y abre al infinito, ilustrando verbalmente la experiencia del vuelo y de la caída, animando la llama que se eleva y consume en el aire.

Neruda escribió varias ‘artes poéticas’ , desde el “Arte poética”, de la primera

Residencia en la Tierra, que traza una renovación de esa dimensión romántica en que el poeta, vuelto sobre sí mismo, describe su condición y la fuente de su poesía. Las “Artes poéticas”, poemas de ese título, de Fin de mundo, son concebidos en un plan enteramente distinto: el sujeto se proclama, no sin equívoco, poeta de utilidad pública.

La poesía de Nicanor Parra, en particular su “Manifiesto” y “Cartas del poeta que duerme en una silla”, la poesía de Enrique Lihn y la de Rodrigo Lira, sus “Arts poétiques, I y II”, y de otros poetas, han dialogado con el “Arte poética” huidobriana, especialmente con su verso final y con algunas de sus figuras poéticas. Inspirado en los textos de Parra y Lihn, Rodrigo Lira elaboró la versión paródica que mezcla expresiones del uso popular y publicitario al del nivel más elevado con espíritu semejante al que ha practicado la poesía joven, estratificando usos lingüísticos desde el culto y literario hasta el familiar y vulgar. Lihn se adelantó en el uso de esta estratificación y el mismo Lira lo parodió en varios aspectos y en especial en la ironización del poema de Lihn que pasaremos a analizar más adelante.

Gonzalo Rojas es también poeta que se desdobla en la metapoesía en significativa parte de su obra, incluido nuestro epígrafe ya leído.

3.

Una penúltima modalidad reflexiva al fin de la vanguardia, y antes de la poesía reciente y actual, que pone el acento en la incorporación de lenguajes es la representada por la poesía de Enrique Lihn, cuya muerte ocurrió tan solo diez años atrás en este mismo mes de julio.

La obra de Enrique Lihn en sus diversos géneros ha presentado el ejercicio de una constante autorreflexión. En su poesía adopta una actitud semejante a la de Huidobro en cuanto a una concepción de la poesía escéptica de sí misma, es decir, en permanentente autoobservación y en constante control reflexivo. Son metapoéticos numerosos poemas de sus distintos libros, a partir de La pieza oscura, pero, especialmente, en “Varadero de Rubén Darío” y “Escrito en Cuba”, del libro homónimo, en los que ironiza la “utilidad” de la poesía y lo hace

poniendo reservas, desde adentro, a la globalización ideológica del período y a la experiencia de los años setenta. Hace esto desde la proposición equívoca de un hablante cuya representación puede considerarse una y distinta en la perspectiva continua de lo que el mismo Lihn apunta o llama su identidad autorial –"Y tu cara, no siempre la misma, que asoma aquí y allá borroneada por la escritura" (134)–. Mientras, la inadecuación al mundo externo y la autonomía de la escritura se plasman en un texto metapoético donde hace "Comentarios sobre lo que escribo sobre lo que escribo sobre lo que escribo". (135)

La poesía no sirve para nada

Sirve para poner en duda el mundo

Descansa infatigablemente en ese absurdo supuesto

mejor dicho ella es esa duda

No pone en duda nada

Le basta ser y prueba la existencia de la duda (138)

En La musiquilla de las pobres esferas (1969), título doblemente denigratorio de la concepción pitagórica, tiene en el poema "Mester de juglaría", que es verdaderamente un mester de alta y alambicada clerecía, escéptica y cargada de humor satírico, y en otros poemas de ese libro, un grupo destacado de variados poemas metapoéticos que ironizan, denigran y destruyen al poeta y la poesía. El libro va acompañado, en su contratapa, de unas palabras de Lihn que definen con claridad su posición:

Sin proponérmelo, pero conscientemente, he terminado por hacer poesía contra la poesía, una poesía como decía Huidobro, "escéptica de sí misma". El valor de las palabras y el cuidado por integrarlas en un conjunto significativo han sido lo suficientemente abandonados aquí como para constituirse –aquella devaluación y esta negligencia– en los signos de un desaliento más profundo.

Al escribir o desescribir algunos de estos poemas me acosaban por lo menos dos instancias contradictorias. En primer lugar, el sentimiento del absurdo con respecto a la tarea emprendida; luego, una curiosa sensación de poder. En varios de estos poemas la poesía está al centro de ellos como una empresa obligada a reconocer constantemente su limitación y su vanidad. Pero si mal no recuerdo, una vez que la cosa se ponía en marcha no sólo me sentía capaz de escribirlo todo, sino que –y en este punto funcionaba la dialéctica de la nulidad y el poder– de empezar por cualquier parte, de escribir cualquier cosa y en no importaba qué extensión, con la certidumbre de rozar, infaliblemente, los mismos significados. A falta de otra salida, creo que me he propuesto, una y otra vez, poner de relieve, por medio de las palabras –sin concederle a ninguna de ellas un privilegio especial– ese silencio que amenaza a todo discurso, desde adentro. No soy un hombre de fe; los mitos me abruman; desconfío hasta de mi propia ideología en el punto en que ella tiende, como cualquiera otra, a profesarse como una religión o a segregar una mitología. De todo ello habla, como puede, lo que escribo.

De la verdad y entereza de esta última posición habla su obra en general y en particular su ensayo “Política y cultura en una etapa de transición al socialismo” (La cultura en la vía chilena al socialismo. Santiago: Editorial Universitaria, 1971: 13-72).

Detengámonos, para terminar, en el análisis de un texto perteneciente al libro La musiquilla de las pobres esferas: el poema “Porque escribí” (81-84) que cierra el volumen, Este poema, que semeja una pieza aparte del libro o su conclusión paradójica, constituye y se organiza como una suma de la experiencia del poeta. Después de una diatriba carnavalizadora sobre la poesía en un poema anterior, Lihn dice: “Tenía que reafirmar mi creencia en ella, y esa es la función que cumple el poema ‘Porque escribí’” (Pedro Lastra, Conversaciones con Enrique Lihn, 1980: 59, 101, 131).

El poema, en primer término, adopta el género de decir, de una meditación autobiográfica del poeta y de reflexión sobre la poesía. Pero más que eso reviste las características del género lírico que Bachelard ha llamado, refiriéndose al instante poético, el “lamento sonriente” o más precisamente, podríamos decir, de la “lamentación sonriente”.

El tono del poema tiene los temples mezclados, positivos y negativos, de la felicidad y la desgracia, la miseria y la gloria, la dignidad y la culpa, la muerte y la supervivencia. Solo una ironía dulce y amarga hace posible con su medida intensidad esta equívoca y multiplicada redundancia.

“Porque escribí” resume en el chorro del tiempo presente los arcos del surtidor que actualizan en el mundo de la cultura contemporánea las alturas o profundidades históricas de la época clásica, del barroco, de la época moderna y de la actualidad.

El poema es, decíamos, una meditación autobiográfica o confesión. En ella se admite o considera la posible o vaga probabilidad de que la poesía llegue a ser pensada, en este momento, por el poeta como un sustituto de la felicidad. La poesía como sustituto de la felicidad es la matriz cuya derivación constituye el poema y su sentido en cuanto consolación concebible como tal sustituto. Es decir, la consideración esperanzada, en un momento diferente al desconcierto y la amargura presentes, de un consuelo, de la posibilidad de considerar la poesía como tal sustituto de la felicidad, esto es, como una sugestiva utilitas, en la que la función de la poesía se resuelve en beneficio del poeta proveyéndolo de un sucedáneo de la felicidad y abandonando por completo el sentido tradicional de la utilidad, como causa de la poesía proveedora de una finalidad horaciana, que sirviera al otro extremo del puente comunicativo dulce et utile. Rechazado sobre sí mismo, el poeta, situado en un mundo crítico y hostil, ironiza equívocamente su condición solitaria, su aislamiento social. El motivo no es nuevo, el poeta escribe en un mundo que desprecia o que lo hace infeliz; la poesía lo provee de un sucedáneo para la felicidad que el mundo del que se aparta le niega.

La matriz se concreta en el modelo que forma el primer grupo estrófico del texto: en tono concesivo –dado que la poesía supuestamente no sirve para nada– el hablante se dispone a considerar como futuro posible, un futuro ajeno a la agitación actual, el llegar a pensar la poesía como compensadora de la infelicidad:

[1] Ahora que quizás, en un año de calma,

piense: la poesía me sirvió para esto:

no pude ser feliz, ello me fue negado,

pero escribí.

La anáfora textual de “escribí/escribí” que por presencia u ocasional omisión encabeza e integra los grupos estróficos, organiza las formas de la derivación como una serie de nuevas y nuevas circunstancias en las que el poeta y la poesía son representados en la ambivalencia de la nulidad y de la utilidad. La serie de amplificaciones surge, anclada en el presente, en varios impulsos de altura e intensidad variadas.

La primera amplificación de la utilidad de la escritura, afirma que escribir significó, hizo posible o impidió al poeta, como actor, la mejor o la peor de las opciones de la realidad: ser víctima y verdugo a la vez, de hacerlo actor de maleficios y beneficios mezclados, ilustrados en ejemplos autoironizantes de la miseria y la gloria, todo marcado por la incertidumbre y la duda. Lo que el hablante hace es ponderar el poder de la escritura y su ambigüedad tanto en su apelación al lector virtual como en la recepción que, merced a y lejos del texto, le vale una respuesta inesperada y gratificante:

5 Escribí: fui la víctima

de la mendicidad y el orgullo mezclados

y ajusticié también a unos pocos lectores;

tendí la mano en puertas que nunca, nunca he visto;

una muchacha cayó, en otro mundo, a mis pies.

A pesar de la incertidumbre, domina sobre su duda la certeza de la escritura, la ilusión de tener el mundo entre las manos, verdadera apropiación de lo real hasta la ilusión perfecta, que compara al Cristo barroco, cuya representación cruenta denigra o rechaza, y le proporciona la ilusión del poder: poseer el mundo en el objeto poético, en su irrealidad perfecta y en su vivacidad impresionante. Este irrealismo de la escritura, que corresponde a la visión crítica de los setenta, es

conquista histórica de su generación:

10 Pero escribí: tuve esta rara certeza,

la ilusión de tener el mundo entre las manos

¡qué ilusión más perfecta! como un Cristo barroco

con toda su crueldad innecesaria.

Caracteriza su escritura como la condición degradada de la belleza en la comparación floral sin atractivas formas, componente ordinaria del paisaje desierto cubierta de espinas y raíces. Se trata de la insinuada negación de la plenitud de una escritura hecha de materiales verbales cotidianos, sin gracia atractiva, tomados de la vida con gozo creador comparable a una acción de admirada inocencia y provista de la magia de una autofinalidad. Habla de la condición material de la escritura hecha con palabras simples de la lengua, deslumbrado por ellas como el niño por el oropel o los guijarros del río, cada uno objeto de un puro arte verbal, inútil, no desprovisto sin embargo de gracia, ironización de sus preferencias y de su selección verbal, es decir, proposición de una cierta forma de belleza acompañada de un gozo pueril y provista de un esplendor ambiguo:

Escribí, mi escritura fue como la maleza

15 de flores ácimas pero flores en fin,

el pan de cada día de las tierras eriazas:

una caparazón de espinas y raíces.

De la vida tomé estas palabras

como un niño oropel, guijarros junto al río:

20 las cosas de una magia, perfectamente inútiles

pero que siempre vuelven a renovar su encanto

El poeta denigra la escritura debido a la inutilidad de su función creadora, que compara en seguida con cierta forma de locura senil o entusiasmo, juego o acción algo ridícula del poeta que sustituye y cancela nuevamente la esperada, la auténtica utilidad final. Al mismo tiempo, escribiendo se expuso a que se dudara de su existencia real, irrealidad del hablante o muerte del autor, semejante a la vida retirada del escritor o a una ausencia en el extranjero. Condenación a una existencia ausente e irreal en el acto de escribir, dos formas de ausencia que lo arrebatan de la convivencia y del intercambio social ordinario. [Porque escribí]:

La especie de locura con que vuela un anciano

detrás de las palomas imitándolas

me fue dada en lugar de servir para algo.

25 Me condené escribiendo a que todos dudaran

de mi existencia real

(días de mi escritura, solar del extranjero).

La conciencia del tiempo se presenta, luego, acompañando el ejercicio de la escritura. Todo pasa. Todos pasarán, sin excepción. Pero es propio del poeta la conciencia de la muerte, ajena a las formas de la existencia inauténtica o enajenada en la lucha por la vida. La conciencia del tiempo para en la conciencia de la muerte, hasta lograr una forma final que prevalece en su absoluto, como el mar y la muerte, y le permite reiterar, renovar la poesía en esa rompiente –el horizonte huidobriano, la orilla nerudiana– donde se espuma, muere y renace el movimiento marino. Ambigua percepción entonces de muerte y renovación de la poesía, triunfo sobre la muerte. Reverberan aquí imágenes del Eclesiastés y de

Jorge Manrique, del río que va a dar a la mar como analogía de la vida y de la poesía:

Todos los que sirvieron y los que fueron servidos

digo que pasarán porque escribí

30 y hacerlo significa trabajar con la muerte

codo a codo, robarle unos cuantos secretos.

En su origen el río es una veta de agua

allí, por un momento, siquiera, en esa altura,

luego, al final, un mar que nadie ve

35 de los que están braceándose la vida.

Porque escribí fui un odio vergonzante,

pero el mar forma parte de mi escritura misma:

línea de la rompiente en que un verso se espuma

yo puedo reiterar la poesía.

El poema gira, en seguida, hacia dos circunstancias nuevas de especial referencia irónica a su experiencia vital de situaciones límites, enfermedad física y mental, pero la escritura atenúa su sentimiento de culpa que se resume en y afecta el propio verso que lo expresa. No solo es sustituto de la felicidad la poesía, sino también cifra equívoca y liberadora de la infelicidad, la perversión o el vicio. Esa escritura poética muestra reveladoramente el secreto perfil de una comprensión oscura más benigna entonces o menos culpable:

40 Estuve enfermo, sin lugar a dudas

y no sólo de insomnio,

también de ideas fijas que me hicieron leer

con obscena atención a unos cuantos sicólogos,

pero escribí y el crimen fue menor,

45 lo pagué verso a verso hasta escribirlo,

porque de la palabra que se ajusta al abismo

surge un poco de oscura inteligencia

y a esa luz muchos monstruos no son ajusticiados.

La escritura aparece, en el segmento más extenso, como causa de una felicidad indirecta surgida de la prescindencia, debida al aislamiento creador de la escritura o a la mencionada equivalente ausencia en el extranjero que le impide o libra de hacer, o dejar de hacer, actos punibles o dignos, le permite vivir con modesta tolerancia las limitaciones de la existencia y sus violencias. Procede por ampliación a desarrollar una serie anafórica de diez miembros (Porque escribí no estuve/ni1…ni10), enumeraciones anafóricas de variadas ambivalencias, negaciones de debilidades y fortalezas, omisiones y cumplimientos. La serie anafórica trae resonancias textuales de los Salmos de David y de otros libros bíblicos, tanto por su despliegue textual como por su contenido moral. Se trata de la imagen del justo, del vir bonus (Salmos, I, 26) en defensa de su conducta, o bien de la respuesta a las palabras del sabio en el libro de los Proverbios. La dimensión paródica que acompaña este desarrollo autoironiza al poeta y afirma al mismo tiempo la virtud moralmente incontaminada de su aislamiento creador y la imperfección del medio social y de las circunstancias:

Porque escribí no estuve en casa del verdugo

50 ni me dejé llevar por el amor a Dios

ni acepté que los hombres fueran dioses

ni me hice desear como escribiente

ni la pobreza me pareció atroz

ni el poder una cosa deseable

55 ni me lavé ni me ensucié las manos

ni fueron vírgenes mis mejores amigas

ni tuve como amigo a un fariseo

ni a pesar de la cólera

quise desbaratar a mi enemigo.

El poema se cierra con una conclusión: conciencia de la muerte propia del poeta de acuerdo a su vida y su supervivencia moralmente positiva y auténtica en su escritura, forma de permanencia y de inmortalización en el instante en que todo lo precedente, su pasado, se resume, imagen de plenitud y de evidencia positiva. Allí se produce la identidad absoluta entre el sentimiento del presente y el sentimiento de la vida (Bachelard, La intuición del instante, 18):

60 Pero escribí y me muero por mi cuenta,

porque escribí porque escribí estoy vivo.

Eco cierto y dudoso de Horacio, en su famosa oda (Horacio, Odas, III, xxx), mas con atenuada intensidad de la autosatisfacción en relación al antiguo con su escritura: “He acabado un monumento más duradero que el bronce –Exegi monumentum aere perennius…–, dice Horacio, que los elementos, ni la lluvia ni

el viento, podrán aniquilar ni la serie de los años ni la fuga del tiempo. ¡No moriré del todo! –Non omnis moriar–, la mayor parte de mí escapará a la muerte. Creceré, rejuvenecido por las alabanzas de la posteridad. Dirán que nacido en el país donde ronda la violencia, me he elevado por encima de mi humilde condición y he sido el primero en adaptar cantos extraños a la expresión propia". Y la ironía con que finalmente mira al reconocimiento de la Musa se vierte aquí en la poesía de Lihn en satisfacción que no parece buscar más premio, en medio de la muerte, que la certidumbre de estar vivo, es decir, como consecuencia de testimoniar todo lo que pasa y muere con vertiginosa mudanza en el tiempo de su vida en esa permanencia que es la escritura. Estar vivo significa prevalecer en la escritura, prevalecer con dignidad por la palabra.

Digamos para terminar que no hay razones para pensar que el diálogo intertextual de dos milenios no se prolongue a un tercer milenio no solo entre Horacio y la poesía de hoy, sino, como muestra la poesía hispanoamericana de quinientos años, entre sus diferentes artes poéticas o sus meditaciones poéticas simplemente. Nada hace pensar, del mismo modo, que la prescripción o preceptiva poética ni la autorreflexión poética, ni la metapoesía en general, desaparezcan para efectivamente prescribir las formas de la poesía, del poema, del lenguaje poético y del comportamiento del poeta; o para prescribir, con énfasis, no prescribir nada para nadie y reflexionar así libremente en un arte poética para un milenio más.

Sus meditaciones hablan de la seriedad final de la poesía, de su identificación con el amor, la belleza y el orden universal, sin encubrir el signo de la muerte. Se trata de la conciencia mágica del poeta, de su coraje frente a la oscuridad y de su angustioso descenso a las profundidades del alma y del mundo, y sobre todo de la esperanza y de la necesidad de contarnos su aventura que el poeta contemporáneo nos trasmite con la equívoca mezcla de certidumbre e incertidumbre, de convicción y de humor autoironizante, visión de miseria y de gloria para construir su peculiarísimo sentido de lo sublime. La generación de hoy ha continuado con este diálogo. ¿Se renovará esta meditación con nuevos signos frente a las posibilidades e imposibilidades del mundo por venir? Tendremos, tendrán ustedes y otros como ustedes, otro milenio para averiguarlo.

II

Andrés Bello: Carta escrita de Londres

a París por un americano a otro

En la primera mitad del siglo XIX, dos poetas vinculados a Chile, José Joaquín de Mora (1783-1864) y Andrés Bello (1781-1865), cultivaron la carta poética. El venezolano lo hizo durante su estada londinense, entre 1810 y 1829, en el contexto de la poesía horaciana, que conocía muy bien, y de la literatura inglesa, con la que estaba familiarizado. El español lo hizo especialmente en sus estancias chilena, peruana y boliviana en su "Epístola a J.J. de Olmedo" (El Mercurio Peruano, Lima, marzo 1829) y otras dirigidas a Juan Cruz Varela y a Felipe Pardo y Aliaga (Poesías. Cádiz, 1863; otr. ed. 1853).

Por otra parte, José Joaquín Olmedo (1780-1847) se había empeñado largamente en la traducción de las epístolas de An Essay on Man, del inglés Alexander Pope (1688-1744), que empezaría a publicar en 1823 y que el poeta ecuatoriano concluiría a poco andar bajo el persistente apoyo e incitación de Bello. La Primera epístola, fechada en Lima, 1823; la Segunda y Tercera en Guayaquil, 1840, se publicaron en la revista La Balanza, dejando sin traducir la Epístola cuarta (Ensayo sobre el hombre de M. Pope. Epístola I. Versión del inglés por J.J. Olmedo. Lima: Imprenta de Masías, 1823. Ensayo sobre el hombre. Epístolas I, II III. La Balanza (Guayaquil, 1839 y 1840); reimpresa en Valparaíso: Imprenta de El Mercurio, febrero de 1847; Obras poéticas de don José Joaquín Olmedo. Única edición completa revisada y corregida por el autor y ordenada por J.M.G. Valparaíso: Imprenta Europea, 1848. 212 p. Contiene las Epístolas II y III. Fue reimpresa en París: Librería española y americana de D. Igno Boix y C.a 1853. 215 p.). An Essay on Man in Epistles to a Friend by Alexander Pope (London, 1733-1734) consta de cuatro epístolas, dirigidas a Henry St. John, Lord Bolingbroke (1678-1751), ensayo filosófico del orden de los Pensées de Pascal, pero de concepción optimista de la vida, que nunca fue concluido.

Durante este tiempo las antiguas normas sobre la epístola de Demetrio y los

modelos de Horacio y Ovidio fueron renovados brevemente en la poética de Hugh Blair, que fue traducida al español y glosada en los tratados de Gómez Hermosilla y de nuestro Diego Barros Arana (Elementos de literatura (Retórica y poética). Santiago: Manuel Servat, 1905).

Barros Arana reconoce en José Joaquín de Mora el estilo que conviene a la carta familiar (Barros Arana 230), y en los ejemplos de Boileau (1636-1711) –Epitres (1669)– y la heroida en la carta de Eloisa to Abelard, de Alexander Pope. Atiende al tono y a la métrica, destacando el uso del terceto endecasílabo, la silva y la redondilla octosílaba empleada por José Joaquín de Mora en una de sus epístolas.

Barros Arana describe la epístola poética como "un especie de carta dirigida a una persona real o ficticia. Bajo este título –agrega– el poeta puede alabar, censurar, contar, filosofar, disertar y enseñar. Por lo que toca al tono del estilo que la epístola puede tomar, su campo no es menos ilimitado. Todos los tonos le convienen, porque su estilo se eleva o se rebaja según la materia de que se trata o según el estado de la persona que escribe o a quien se escribe" (Barros Arana 329). Es posible que las circunstancias políticas y la hispanofobia vigente hayan inhibido la mención de los autores españoles de cartas poéticas del siglo XVIII que Bello no excluyó de su crítica –para bien o para mal–, como Meléndez Valdés, Jovellanos, Cienfuegos, Leandro Fernández de Moratín, autores de epístolas morales, satíricas o literarias, conocidos por Andrés Bello.

La "Carta escrita de Londres a París por un americano a otro" es carta de amistad muy horaciana que da lugar a una novedosa formulación fundacional de la poesía americana en perfecta afinidad con los grandes poemas de Bello de ese mismo tiempo: "Alocución a la poesía" (1823) y "La agricultura de la zona tórrida" (1826). El poema nos es conocido a través de varias versiones fragmentarias sin que el poeta llegara a publicar una edición autorizada. Tampoco ha merecido la difusión ni el comentario detenido de los críticos.

En este trabajo intentamos describir las circunstancias de la composición, las versiones del poema y su recepción crítica, y analizar el texto a través de la propuesta de una versión crítica y algunas breves consideraciones intertextuales.

Composición

Amunátegui (Vida de Don Andrés Bello. Santiago: Impreso por Pedro G. Ramírez, 1882. Cito por la Edición facsimilar, Santiago, 1962, cap. XVI: 183-190) ha descrito el proceso de composición del poema que luego han repetido Emir Rodríguez Monegal (El otro Andrés Bello. Caracas: Monte Ávila, 1969) y otros, y que recogemos nuevamente a continuación.

Bello había enviado, en carta a Olmedo del 3 de mayo de 1827, 39 versos de su epístola seguida de tres etcéteras. Francisco P. Icaza dio las primeras noticias del poema. El crítico transcribe el fragmento de la carta conservada que dice: "Ayer hemos celebrado el cumpleaños del ahijado de Usted, que está muy guapo. Todos hicimos memorias de Usted, y yo más que nadie, que, retirándome a fumar mi habanero, me divertí en improvisar a loisir la siguiente efusión poética. Pero déjeme Usted cortar la pluma". Icaza reproduce a continuación los treinta y nueve versos endecasílabos (Vida: 183-4), esto es, los primeros 13 tercetos correspondientes al exordio.

En carta a Bello, de París, junio 12, 1827, Olmedo comentó los cuarenta versos iniciales de la carta que el caraqueño le ha enviado:

Sea que los cuarenta versos improvisados como principio de una epístola tengan un mérito real; sea que yo vea con preocupación las cosas de Usted; sea que las palabras de patria, Guayas y Virginia tengan una magia irresistible para mi oído y mi corazón; sea lo que fuere, lo cierto es que pocas cosas me han agradado tanto en ese género, como aquellos cuarenta versos. Los prefiero, hablando con candor, los prefiero a los mejores trozos de la mejor epístola del mejor de los Argensolas. Nada hay comparable al elogio del cantor de Junín. Este es el verdadero modo de alabar… ¿Quién puede sufrir una alabanza directa y descarada? ¿Y quién puede resistir a la que viene por un camino tortuoso, tímida, modesta como una virgen que desea y no puede expresar su pasión, pero que quiere que se la adivinen?

Y suspirando entonces por las caras

Ondas del Guayas… Guayaquil un día,

Antes que al héroe de Junín cantaras…

Sí, amigo, nada hay comparable a esta delicadeza. Cien veces leo estos versos, y cada vez me deleitan más. ¿Y qué decir de aquel amigo

Que al verme sentirá más alegría

De la que me descubra en el semblante?

¿Por qué no acaba Usted esta epístola, mi Bello? Sepa Usted que sería una composición exquisita (Vida: 185).

En otra carta, del 2 de julio de 1827, Olmedo lo insta a continuar la epístola que estaba componiendo:

“Pido, suplico, insto oportune, importune, que acabe la epístola que empezó a dirigirme. Cada vez me agrada más. Sígala usted del punto en que está; la continuación es muy natural y fácil; pínteme en medio de escenas campestres, rodeado de mis dos niñas de mis ojos; derrame Usted todas las gracias, todas las flores sobre las dos, y no tema quedar corto. Pínteme Usted embelesado, etc. etc., etc… nada podría serme más agradable” (186).

Bello prestó oído a las solicitudes de su amigo e intentó completar la epístola dejando varios borradores manuscritos que permitirían más tarde editar el poema.

Versiones

La primera noticia de la “Carta escrita de Londres a París por un americano a otro” de Andrés Bello, redactada en Londres el 3 de mayo de 1827, es la proporcionada por F.P. Icaza –según nos informa Amunátegui (Vida: 183)–, que ha conservado una página, la tercera del pliego, de la carta de Bello a Olmedo con no más de 40 versos. Se publicó trunca, por primera vez, en la biografía de Bello hecha por Amunátegui. Amunátegui reproduce allí cincuenta y una estrofas, que dice haber encontrado por casualidad sin otra referencia. Titula descuidadamente el poema “Carta escrita desde Londres a París por un americano a otro”. Y agrega el siguiente comentario: “Lo que acaba de leerse hace lamentar la falta de lo que se ha perdido, o de lo que el autor no alcanzó a componer. Sin embargo, puede colegirse fácilmente que esta pieza poética debía rematar en una apoteosis de Olmedo, esto es, en una de esas fantasmagorías mitológicas –dice– que, a la sazón, estaban muy a la moda” (190).

El propio Amunátegui, en la introducción a la primera edición de las Poesías (A. Bello. Obras completas. Santiago: 1883), publica 51 estrofas o 153 versos. Y en el epílogo sobre “Las poesías de Don Andrés Bello” (A. Bello. Poesías. Obras completas, I.; tb. Bogotá, 1884. 69 p.; 2a. ed. Santiago: Nascimento, 1935: 627-692) da a conocer por primera vez los ocho tercetos y la cuarteta final que completaban la composición. Transcribe los versos con la ortografía de Bello, versales al comienzo de cada línea y con sangría menor en el verso inicial de cada terceto. El título del poema en la edición de las poesías es “Carta escrita de Londres a París de un americano a otro”, aunque en sus diversos escritos Amunátegui suele referirse al poema como “Carta escrita desde Londres a París por un americano a otro”, la reproducción del texto del poema enuncia el título correctamente.

Manuel Cañete (“Ligeros apuntes acerca del insigne venezolano Andrés Bello”, La América, Madrid, 1863) descubre una anomalía en la estrofa 27 que Amunátegui repetirá en las ediciones de poesías, consignando en el epílogo variantes halladas en los manuscritos con nuevos borradores que incluyen correcciones de ésa y además otras estrofas, sin corregir la edición.

Estimulado por el alto juicio del crítico español Manuel Cañete, el mismo Amunátegui descubriría más tarde entre los papeles de Bello la conclusión cuando preparaba la edición de las Obras completas (Tomo III. Santiago, 1883: 86-91) y que introdujo en el prólogo “Las poesías de Don Andrés Bello”, pp. 175-179; 2ª.a ed. Santiago: Editorial Nascimento, 1930, tomo primero 103-109 y 640-643. Se publicó incompleto y con variantes, comentadas por Amunátegui,

en la edición de Poesías de Andrés Bello (Madrid, 1882: I, 165-172 [175-179]). Todavía en la Antología de la poesía hispanoamericana (Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1893-1895: tomo IV), de Marcelino Menéndez Pelayo, que reproduce el texto incompleto, agrega en nota los tercetos y cuarteto finales, transcritos por Amunátegui, con algunas variantes. Eugenio Orrego Vicuña lo publicó finalmente, por primera vez completo, en su Antología poética de Andrés Bello (Buenos Aires: Angel Estrada, 1952 (Colección Estrada, 40): 50-57), siguiendo los textos de Amunátegui, sin atender a las observaciones de Cañete, de que da cuenta, ni registro alguno de las variantes. El editor modifica la ortografía original de Bello y de la transcripción de Amunátegui y elimina la versal al comienzo de cada línea. El poema se recogió luego en una versión que corrige la de Amunátegui, en la edición de las Obras completas, vol. I, Poesías (Caracas 1952. I, 93-102), acompañándose de numerosas notas de la Comisión Editora que ofrecen variantes textuales provenientes de los borradores hallados entre los manuscritos del poeta. Estamos pues ante varias versiones del poema. En el texto que citamos más abajo se hallará una propuesta crítica del texto que esperamos desarrollar en otra oportunidad.

Recepción

Dirigida al poeta José Joaquín de Olmedo, el autor de “La Victoria de Junín” y otros grandes poemas de la poesía neoclásica hispánica, éste la consideró en su carta de acuse de recibo superior “a los mejores trozos de la mejor epístola del mejor de los Argensolas”. Se registra así la recepción del destinatario de la epístola, aunque debe observarse que lo es solo de la introducción y no de su texto completo, aunque no podamos hablar de su versión final. El segundo registro de la recepción corresponde a Manuel Cañete. El crítico español discrepó de ese juicio encontrando que la epístola “puede hombrearse dignamente con cualquiera otra de los buenos tiempos de la poesía castellana” (“Ligeros apuntes acerca del insigne venezolano Andrés Bello”, Revista La América, Madrid, 1863. Citado por Amunátegui: 1882). Este juicio estimuló a Amunátegui a persistir en su búsqueda de los originales hasta que encontró los tercetos y el cuarteto finales del poema. Pero en su edición de las Poesías repite el texto de 150 versos sin integrar su conclusión.

Menéndez Pelayo hace, por su parte, algo similar. Reproduce el texto de Amunátegui con correcciones dictadas por su juicio casticista y deja el texto de la conclusión en las notas. Todo ello en el contexto de una alta estimación de la poesía de Bello, a quien considera "un gran maestro de lengua y estilo poético". Menéndez Pelayo en todo caso cree ver en la poesía de Bello una cercanía con los poetas españoles de su tiempo.

El juicio de Eugenio Orrego Vicuña, el primer editor del texto completo, es el siguiente: "En cierta hora dichosa, compuso, en tercetos, su 'Carta escrita desde [sic] Londres a París por un americano a otro'. Este poema festivo que por tal debe tenérsele, es uno de los mejores trozos clásicos que en ese género se conoce" ("Prólogo", xxx). Yerra Orrego Vicuña en su juicio, engañado por el modo de proponer en el exordio de la carta el tono familiar y manifestar el poeta con humor su resentimiento por la ausencia de su amigo en París. Eso ocurre de modo puramente introductorio para convertirse luego en una invitación a retornar a América y a su realidad actual. En su edición, felizmente, el poema lleva el título correcto.

En la crítica de nuestros días solo Antonio Cussen (Bello and Bolívar. Cambridge: Cambridge University Press, 1992) se ha detenido en este poema. Con referencias a Amunátegui (Vida de Andrés Bello) presume que la carta se escribió entre 1827 y 1829; piensa que Bello escribió solo los 37 versos iniciales; reduce la tradición de la epístola horaciana a Dante, Horacio y los Argensola y extiende a la "Carta" una observación de Grases sobre la traducción de Virgilio a través de los poetas del Siglo de Oro (Cussen 1992: 12n15). Define la carta del siguiente modo: "is a long meditation on the failure of Spanish American independence to bring about the promised freedom and a sharp attack on Bolivar, who with the Church support, was trying to reinstate the old order" [Cussen 1992:135]. Cussen ve en los vv. 88-102 una alusión directa a Bolívar y su ambición de poder absoluto que le induce a atraer el poder de la Iglesia, vista por Bello como "intruso poderío", y acentúa el interés de la variante textual, hallada en los borradores manuscritos del poema, "capitán" por "general". De mayor peso parece ser un fragmento de versión en la que es todavía más explícito y fuerte y otra del último terceto brindándole el título de "jefe augusto" (vv. 10-12), asociándolo al modelo horaciano. Esto significa preferir una versión anterior y tentativa y distinta a las versiones críticas que conocemos. Para Cussen, el origen de este cambio estaría en el despido de Bello del puesto que desempeñaba y su reemplazo por José Fernández Madrid, de quien Bello pasaría a ser secretario. Una carta de queja de Bello a Bolívar protestando daría

fundamento a esta muda. Aunque cita otras apreciaciones de Bello con respecto a Bolívar, prefiere lo que sirve a la tesis sostenida en su libro. Lo que parece claro es el equilibrio intelectual y moral de Bello, la firmeza con que expone sus posiciones y la falta de resquemores que caracteriza su conducta y que su correspondencia manifiesta con indudable claridad.

Juan Durán Luzio (Siete ensayos sobre Andrés Bello, el escritor. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1999), que ha renovado el estudio de las silvas americanas desde el punto de vista de su situación de producción con referencia a los antecedentes humboldtianos y otros, declarados por el mismo Bello, no se refiere a la carta ni registra los planteamientos de Cussen.

Análisis del poema

La “Carta escrita de Londres a París por un americano a otro” (1827), en su forma final, está compuesta por 59 tercetos y un cuarteto que la cierra, con un total de 186 versos endecasílabos. La rima es abrazada ABA BCB, es decir, el segundo verso sirve para encadenar con la rima abrazada del terceto siguiente, siguiendo la disposición establecida por Dante para la estrofa –terza rima– y adoptada por los cultivadores del terceto. La cuarteta final lleva rima alternada y se vincula al último terceto con el mismo procedimiento.

La carta de Bello es una epístola mixta de amistad, sátira, prescripción o crítica literaria y panegírico. Pero sobre todo una carta de amistad fraterna y de admiración por el genio poético de Olmedo, una carta de alabanza. La amistad personal se extiende a una manifiesta intertextualidad entre los poemas americanos de Bello y “La Victoria de Junín” y entre éste y la carta que nos interesa.

Quién escribe y a quién escribe se definen en el título “por un americano a otro”, sumidos en asuntos oficiales de consulados o embajadas de las repúblicas americanas en París o Londres. Andrés Bello vive con su familia en precarias condiciones en un Londres de miseria y aislamiento, echando de menos la compañía y el diálogo con el poeta americano ausente.

José Joaquín Olmedo, había publicado su poema “La Victoria de Junín. Canto a Bolívar” en Londres en 1926, comentado elogiosamente por Bello, “Noticia de la victoria de Junín. Canto a Bolívar, por José Joaquín de Olmedo”, en el Repertorio Americano (1826). En 1827 Olmedo está en París, cumple tareas como Ministro Plenipotenciario del Perú en Londres y París, separado de su amigo que lo echa de menos y desea su propio retorno, y lejos de su mujer y de Virginia, su hija –además de sus otros dos hijos Rosa y José Joaquín–, que viven en Guayaquil. Olmedo había residido en Londres desde principios de 1825 hasta fines de noviembre de 1826, y luego permaneció en París hasta julio de 1827. Es a este período al que se refiere Bello en su carta. Olmedo regresaría por ocho meses a Londres antes de retornar, en marzo de 1828, a América. Bello emprendería su viaje a Chile al año siguiente.

La ilusión lleva al poeta a ensoñar el retorno a América a reunirse con las familias y con la sociedad americana en un momento de crisis histórica que se ha extendido desde el fin de las luchas por la independencia, hacia 1823, hasta el año en que escribe y, sabemos, se extendería más allá.

El ensueño es poético, de admiración y de amistad fraterna en más de un sentido. Se trata del deseo de terminar con la ausencia de su amigo en París deseándole, con divertida malignidad, que la Ciudad Luz le sea adversa y retorne pronto para devolverle su amistad y su alegría; de incitarlo a volver juntos a América a hacer una poesía americana de originalidad indudable por su cercanía real a la Edad de Oro y por su distancia de la Europa, movida por intereses codiciosos y llena de miserias; de corregir el vicio político y guerrero, que ha seguido a las guerras de independencia, mediante la dulcedumbre de la poesía y sus efectos morales; de celebrar en la alteza poética de Olmedo el advenimiento del americano al reino de las Musas, trayendo un canto nuevo que se agregue a la poesía universal. En el plan compartido por ambos poetas, solo la falsa modestia de Bello hará que éste deje solo en el reino de las Musas a Olmedo, puesto que el remitente dice carecer del mérito para acceder a esta elevada instancia junto con el guayaquileño. En ello imita de algún modo la conclusión de “La Victoria de Junín”, en la cual con una figura correctionis el poeta refrena el impulso de dar cuenta del elevado mundo celeste. En la “carta”, la razón aparente de esta subordinación no es otra que la cita y variación que hace Bello en esta parte del himno del Sol y de la reprimida visión de los círculos celestes con apego a los versos de “La Victoria de Junín”.

Las partes retóricas de la epístola son de gran originalidad. Incluyen: (1) la

salutación, seguida de un exordio lleno de humor, que forman la primera parte: luego (2) la narración contiene la exhortación al amigo para que regrese y tome su rol como poeta que trasplante el reino de la poesía a América; a continuación (3) describe América como Edad de Oro opuesta a la terrenal y ferrada Europa; (4) invita al poeta a huir juntos a América, extraviada después de la Independencia, para sacarla de su estado, permutando el extravío por una ilusión poética, pero con falsa modestia se detiene a la zaga, confiesa que no le es posible seguirlo hasta el más alto coro de las Musas, mientras conmina a su amigo a proseguir solo; finalmente, (5) a modo de conclusión, hace el panegírico que muestra la apoteosis del poeta coronado por las Musas y el establecimiento de la poesía americana entre los círculos celestes. Se omite la despedida.

1. El poema comienza con la salutatio: caro Olmedo, que identifica al destinatario y amigo. En el exordio festivo que sigue –que desorienta a Eugenio Orrego Vicuña–, Bello se queja de la soledad en que lo deja Olmedo con su ausencia y maldice la estancia parisina del poeta formulando un ensalmo maléfico y festivo para deshacer los encantos de la ciudad, revelando la miseria oculta en el hechizo, deseando que sus males le retornen a Londres y a su amistad y al cultivo de la poesía, mientras llega la hora de volver a América y a los suyos. Lo que en términos positivos dice Horacio, el subtexto de este exordio: Excepto quod non simul esses, cetera laetus / Yo estaría muy feliz, si tú estuvieras cerca de mí (Epístolas I. x) se transforma en un vituperio de los atractivos de París, llevándolo a maldecir a la Ciudad Luz y su seductora belleza. Quisiera –maligna ficción del poeta– romper el hechizo que la ciudad ejerce sobre el amigo y hacerlo "despertar" a una realidad miserable. Por el efecto contrario, entonces, desea que el despertar a la realidad inversa le lleve a desear el retorno a Londres para acompañar a su amigo y para esperar el retorno a América que les permita dar fin al destierro en que viven y regresar a sus familias y a su tierra en el Nuevo continente y a la perfección natural de su América nativa. Se trata, entonces, de llevarlo a enmendar su desvarío. Ya que no pueden volver a su tierra, se gozarán consolándose entretanto en la poesía y la amistad, mientras llega la hora del regreso. Todo ello con menosprecio de la corte y con elogio de la vida retirada.

Es fuerza que te diga, caro Olmedo,

Que del dulce solaz destituido

De tu tierna amistad, vivir no puedo.

¡Mal haya ese París tan divertido,

5 Y todas sus famosas fruslerías,

Que a soledad me tienen reducido!

¡Mal rayo abrase, amén, sus Tullerías,

Y mala peste en sus teatros haga

Sonar, en vez de amores, letanías!

10 Y, cual suele el palacio de una maga,

A la virtud de superior conjuro,

Toda esa pompa en humo se deshaga.

Y tú, al abrir los ojos, no en oscuro

Aposento, entre sábanas fragantes,

15 Te encuentres, blando alumno de Epicuro.

Sino, cual paladín de los que errantes

De yermo en yermo, abandonando el nido

Patrio, iban a cazar gigantes,

Te halles al raso, a tu sabor tendido,
Rodeado de cardos y de jaras,
Cantándote una rana a cada oído.

Y suspirando entonces por las caras
Ondas del Guayas (Guayaquil un día,
Antes que al héroe de Junín cantaras),

Digas: –¡Oh! venturosa patria mía,
¿Quién me trajo a vivir do todo es hecho
De antojos, de embeleco y de falsía?

A Londres esta vez, me voy derecho,
Donde, aunque no me aguarda el beso amante
De mi Virginia, ni el paterno techo,

Me aguarda una alma fiel, veraz, constante,
Que al verme sentirá más alegría,
De la que me descubra en el semblante.

Con él esperaré que llegue el día

De dar la vuelta a mi nativo suelo,

Y a los brazos de la esposa mía;

Y mientras tanto bien me otorga el cielo,

¡Oh Musas! ¡oh amistad! a mis pesares

En vuestros goces hallaré consuelo!

2. El poeta conmina a Olmedo, a continuación, a volver a América; desea que el viaje le sea propicio y que a su arribo Guayaquil le reciba en gloria y majestad. Le invita a que su inspiración retorne a asuntos americanos, dejando a otros el canto bélico, histórico, doctrinal y de aquellos que pretenden ser objetivos y someten su ideal a intereses y cambie la poesía de asunto europeo por asuntos americanos, alusión probable a la larga elaboración de Olmedo de su traducción de las epístolas de Pope, que realizaba por aquel tiempo. El poeta le advierte que es designio divino el que le ordena trasplantar la poesía a América, a otro clima, a un paisaje nuevo, y un nuevo destino para un pueblo naciente. Caracteriza enseguida a Olmedo como poeta natural de nacimiento a quien la contemplación de la belleza aísla de las disputas sociales, el amor le inspira y la virtud, la humanidad y la naturaleza le dictan cantares inocentes. Un poeta, en fin, que habita un mundo propio donde renace la Edad de Oro más bella y más rica, sobrepujando el antiguo mito helénico. Formulación de una poética fundacional en que ambos poetas se identifican.

¡Ven, ven, ingrato Olmedo! Así los mares

Favorables te allanen su ancha espalda,

Cuando a tu bella patria retornares;

Y cuanta fresca rosa la esmeralda

Matiza de sus campos florecidos,

Guayaquil entreteja a tu guirnalda;

Y a recibirte salgan los queridos

Amigos con cantares de alegría,

Por cien bocas y ciento repetidos!

Ven, y de nuestra dulce poesía

Al apacible y delicioso culto

Vuelva ya tu inspirada fantasía.

Otro se goce en el feroz tumulto

De la batalla y la sangrienta gloria,

A la llorosa humanidad insulto;

Otro encomiende a la tenaz memoria

De antiguos y modernos la doctrina,

De absurdos y verdades pepitoria.

Mientras otro que ciego se imagina

En sólidos objetos ocupado,

65 Y también a su modo desatina,

Intereses calcule desvelado,

Y por las telas del Támesis o el Indo

Cambie el metal de nuestro suelo amado.

Te manda el cielo que el laurel del Pindo

70 Trasplantes a los climas de occidente,

Do crece el ananá y el tamarindo;

Do en nieves rebozada alza la frente

El jayán de los Andes, y la vía

Abre ya a nuevos hados nueva gente.

3. En el mundo americano de la nueva Edad de Oro en contraposición al mundo de la Edad de Hierro europea, el reino de la poesía, el que contempla la belleza, sostiene, escapa del tumulto y se encanta al susurro de la fuente, habita un mundo propio donde efectivamente resucita la edad dorada; este reino es América. Siguiendo la caracterización clásica de esa edad, matizada de rasgos provenientes de la naturaleza del trópico, desarrolla una amplificación de los rasgos del mundo perfecto: un mundo de economía agrícola, de gente mansa, que desconoce la miseria y cuyo sustento no requiere del trabajo humano; donde no existen disensiones religiosas ni la codicia o la ambición ligada al poder; ni el

pueblo se deslumbra ante los atavíos ricos que pueden disimular el crimen, ni se está dominado por un imperio intruso que maneja la ley a su sabor (allí la suprema ley es su libertad), ni el interés simula el patriotismo que sirve hoy a unos y mañana a otros, ni el capitán victorioso publica sus contribuciones a la patria para pedir como galardón el poder. Serie de oposiciones entre el mundo ideal y el nuestro o entre la América que resucita la Edad de Oro en el mundo y Europa, encarnación de la actual Edad de Hierro. Despliegue de los tópicos de menosprecio de corte y de la renovación del mundo y de la poesía, tópicos que conocemos desde sus himnos americanos “Alocución a la poesía” y “A la agricultura de la zona tórrida”, que remiten ambos a la condición excepcional de la naturaleza del Trópico:

¡Feliz, oh Musa, al que miraste pía

Cuando a la nueva luz recién nacido

Los tiernezuelos párpados abría!

No llega nunca al pecho embebecido

En la visión de la ideal belleza

De insensatas contiendas el ruido.

El niño Amor la lira le adereza;

Y díctanle cantares inocentes

Virtud, humanidad, naturaleza.

Huye el vano bullicio de esas gentes

Desventuradas, a quien la paz irrita;

Y se aduerme al murmullo de las fuentes;

O por mejor decir, un mundo habita
Suyo, donde más bello suelo y rico
La edad feliz del oro resucita;

Donde no se conoce esteva o pico,
Y vive mansa gente en leda holgura,
Vistiendo aún el pastoral pellico;

Ni halló jamás cabida la perjura
Fe, la codicia o la ambición tirana,
Que nacida al imperio se figura;

Ni a la plebe deslumbra, insulsa y vana,
De la extranjera seda el atavío,
Con que tal vez el crimen se engalana;

Ni se obedece intruso poderío,
Que, ora promulga leyes, y ora anula,
Siendo la ley suprema su albedrío;

Ni al patriotismo el interés simula,

Que hoy a la libertad himnos entona,

Y mañana al poder, sumiso, adula;

105 Ni victorioso capitán pregona

Lides que por la patria ha sustentado,

Y en galardón le pide la corona.

4. En la parte siguiente, opone entonces este mundo americano al europeo: “Oh, cuanto de este mundo afortunado / El fango inmundo en que yacemos dista”; se refiere a la Europa en que yacen desterrados. Le invita luego a huir juntos (Huyamos de él) de ese fango inmundo, lleno de escenas de horror y asombro “que al bien nacido corazón contrista”. Esta huida se corresponde, por un lado, con las Epístolas del Ponto de Ovidio, con su visión negativa del lugar del destierro, pero a diferencia de Ovidio, a quien no le era posible la huida, Bello y Olmedo desterrados ansían el desexilio posible, el retorno de ambos a la América. Este movimiento, por otra parte, se corresponde con la huida de los poetas nórdicos europeos en búsqueda de un mundo de belleza natural, así como de un mundo de arte natural. Lo que para aquellos eran Italia y Grecia se ofrece en América para Bello y Olmedo. Para Bello, el genio poético del poeta guayaquileño es la prueba de su verdad, su canto a “La Victoria de Junín” es la modificación de una literatura que define su propia singularidad frente a Europa.

Pero su visión del mundo natural de la realidad americana no le engaña: distingue el conflicto moral y entonces llama la atención sobre la situación presente de la América, amenazada por la ambición política, que arriesga una vez más perder su libertad y olvidar el dolor de la guerra y de veinte años de horror y asolamiento, “miseria y luto y orfandad llorosa”. Despliega, enseguida, un extenso símil del extravío americano imaginando a su patria colombiana movida puerilmente por ilusiones semejantes a las del niño que quiere alcanzar

el arco iris, del mismo modo se figura el hablante a su patria, que cuando cree alcanzar el futuro de paz y felicidad “La ilusión se deshace en un momento / Y ve que es un delirio su esperanza”. Con ello critica el ideologismo ciego de bandos e intereses diversos que pierden el sentido del bien común.

(Huyamos, pues) Le exhorta nuevamente a retornar juntos a las tierras del Sol (que, si ella engaña, dulcemente engaña), y cambiar la ilusión política engañosa por el mito de la poesía que renueva la Edad de Oro y su salud moral. Le invita a escalar juntos el Parnaso y cultivar la poesía, pero con falsa modestia, excusatio propter infirmitatem, deja que Olmedo se eleve solo en el mundo de la poesía. Sus limitados talentos al lado de Olmedo le acobardan y no puede lleno de pavor seguirlo en las alturas:

¡Oh! cuánto de este mundo afortunado

El fango inmundo en que yacemos dista,

Para destierro a la virtud criado!

Huyamos de él, huyamos do a la vista

No ponga horror y asombro tanta escena

Que al bien nacido corazón contrista.

¿Ves cómo en nuestra patria desenfrena

Sus furias la ambición, al cuello exento

Forjando está otra vez servil cadena?

¿No gimes de mirar cuál lleva el viento

Tantos ardientes votos, sangre tanta,

Cuatro lustros de horror y asolamiento,

Campos de destrucción que al orbe espanta

Miseria y luto y orfandad llorosa,

Que en vano al cielo su clamor levanta?

Como el niño inocente, que la hermosa

Fábrica ve del iris, que a la esfera

Sube, esmaltado de jacinto y rosa,

Y en su demanda va por la pradera,

Y cuando cree llegar, y a la encantada

Aparición poner la mano espera,

Huye el prestigio aéreo, y la burlada

Vista le busca por el aire puro,

Y su error reconoce avergonzada;

Así yo a nuestra patria me figuro

Que, en pos del bien que imaginó, se lanza,

Y cuando cree que aquel feliz futuro

De paz y gloria y libertad alcanza,
La ilusión se deshace en un momento,
Y ve que es un delirio su esperanza;

Fingido bien que ansioso el pensamiento,
Pensaba asir, y aéreo espectro apaña,
¡Luz a los ojos y a las manos viento!

Huyamos, pues, a do las auras baña
De alma serenidad lumbre dichosa,
Que, si ella engaña, dulcemente engaña;

Y este triste velar por la sabrosa
Ilusión permutemos, que se sueña
En los floridos antros de tu diosa.

Dame la mano; y sobre la ardua peña
Donde el sagrado alcázar se sublima,
Podrán dejar mis pies alguna seña;

150 Mas ¡ay! en vano mi flaqueza anima

Tu vuelo audaz, que, al fatigado aliento,

Pone pavor la levantada cima.

5. Luego, en su última parte, extremando el panegírico, imagina la apoteosis con que Olmedo es recibido para ocupar un lugar en medio de las nueve musas y ser coronado. En esta parte, Bello cita y glosa muy de cerca los versos del anuncio, del “himno del Sol” y de la aparición del Inca en “La Victoria de Junín”, por lo general abreviando y simplificando los versos de Olmedo:

Era el coro de cándidas Vestales,

las vírgenes del sol, que rodeando

al Inca como a Sumo Sacerdote,

en gozo santo y ecos virginales

en torno van cantando

del Sol las alabanzas inmortales.

¡Alma eterna del mundo

dios santo del Perú, Padre del Inca,

en tu giro fecundo

gozaré sin cesar, Luz bienhechora

viendo ya libre el pueblo que te adora.

……

Aquí la Libertad buscó un asilo,

amable peregrina,

y ya lo encuentra plácido y tranquilo

y aquí poner la diosa

quiere su templo y ara milagrosa;

aquí olvidada de su cara Helvecia,

se viene a consolar de la ruina

y en todos sus oráculos proclama

que al Madalén y al Rímac bullicioso

ya sobre el Tíber y el Eurotas ama.

(“La Victoria de Junín”)

Con evidentia (vv. 156-186), figura retórica consistente en la vívida descripción directa, en tiempo presente, de un hecho imaginado como si se desarrollara ante sus ojos, representa el momento en que la llegada del poeta del Guayas altera y detiene la armonía de las Musas, entre las cuales toma asiento. Y cómo, enseguida, Talía, Musa de la Comedia, en medio del sagrado coro de las Musas, le brinda ambrosía y le corona de laurel que matiza con flores de colores emblemáticos de la Gran Colombia: azul, gualda y rojo.

A continuación, el coro con novedosa armonía entona un “nuevo canto”, un himno al Sol, “tutela del Perú”, himno americano cuya belleza suspende ahora el movimiento de la fuente Castalia, del monte Parnaso, que se detiene a oírlo; ruega al Sol que ilumine para siempre la tierra de la nueva libertad, donde ésta, alma errante, se ha detenido plantando en América su templo y es adorada por el pueblo peruano; mientras los nuevos oráculos proclaman que la Libertad ama

con preferencia ahora los ríos americanos, el Magdalena y el Rímac, sobre los ríos de la tradición clásica europea, Tíber y Eurotas; es decir, sobrepuja América a Roma y Esparta o, simplemente, prefiere América a Europa. El nuevo himno americano, constata ilusionado, se une y alcanza a todos los poetas y al universo entero del monte Parnaso. Mientras, culminando la apoteosis con la modificación del orden de las esferas, una nueva visión maravillosa, un nuevo círculo o esfera, ocupa un sitio en torno al Sol, foco santo, y con voz celeste repite el canto americano, nuevamente agregado a la música universal. Pope, en su "Ensayo", sostiene que una alteración del orden cósmico cualquiera significaría la destrucción del sistema. Debe entenderse que solo la poesía puede modificar la armonía del cosmos perfeccionándolo sin destruirlo. Se enciende de esta manera en el círculo inmediato del sol la nueva armonía americana agregada a la música de las esferas. La visión heliocéntrica desplaza la antigua concepción ptolomeica y favorece la articulación del culto solar americano en una nueva representación de la pitagórica música de las esferas.

Aquí se configura un motivo novedoso que encuentra el antecedente de este cambio en el orden del mundo en el advenimiento de un nuevo canto y un nueva música. Pudo encontrarlo Bello en los versos de "On the Morning of Christ's Nativity" de John Milton (Poems, 1645), cuando dice: "And join thy voice unto the angel quire", y

Such music (as 'tis said)

Before was never made

En su Filosofía del entendimiento (México: Fondo de Cultura Económica, 1948 Biblioteca Americana, 7), Bello considera que toda concepción del tiempo, aun la más vasta, carece de existencia objetiva; es solo lo que llama una idea-signo, entre ellas lo que conocemos como épocas o eras de las que dice: "Los acontecimientos de que hemos sido testigos, y bajo otra mirada más comprensiva, los hechos notables que recuerda la historia dejan en la carrera del tiempo otros tantos padrones a que se refieren todas las otras existencias. Cada padrón de éstos es una época. La destrucción de Troya, la fundación de Roma, el nacimiento del Salvador, son otras tantas épocas, y cada una de éstas da

principio a una era, es decir, a una serie de años, que empiezan a contarse desde la época respectiva" (cap. VIII: 102).

Lo que en su poema propone Bello es un nueva idea-signo o padrón: el nacimiento de una nueva poesía, con la incorporación de una nueva voz que viene a sumarse al coro celeste o a la música de las esferas. Este acontecimiento notable, unido a la independencia política alcanzada, que altera o modifica la carrera del tiempo, dará principio a la era americana.

Otro tanto puede decirse de la visión de Milton de "A globe of circular light" o de su ruego:

Ring out ye crystal spheres!

Once bless our human ears

(If we have power to touch our senses so)

And let your silver chime

Move in melodious time,

And let the bass of Heaven's deep organ blow,

And with your ninefold harmony

Make full consort to th'angelic symphony.

en gran cercanía intertextual con los versos 156-158, los versos finales de la "Carta", que aluden a la música de las esferas:

Bella visión de cándidos cristales

Que con etérea voz repite el canto.

De esta manera concluye el poema instaurándose un nuevo orden cósmico y dando forma al clímax de la carta, que substituye y no da lugar a la parte retórica de la epístola correspondiente a la despedida (valedictio).

Sigue con generoso atrevimiento

A do te aguarda, en medio el alto coro

De las alegres Musas, digno asiento.

Ya para recibirte su canoro

Concierto se suspende, y la armonía

De las acordes nueve liras de oro.

Y llegas, y te sientas, y Talía,

Que al áureo cinto arregazó la falda,

La copa te presenta de ambrosía.

Y ciñe tu cabeza con guirnalda

De siempre verde lauro que matiza

Purpúrea flor, y azul, y roja, y gualda

Y luego que las cuerdas armoniza,

El coro celestial en nuevo canto

Celebra tu llegada, y solemniza.

¡Alma eterna del mundo, numen santo,

Tutela del Perú (cantan ahora,

Y su onda Castalia enfrena en tanto).

¡Envía sin cesar luz bienhechora,

Que cesó de tu tierra la ruina,

Y libre ves al pueblo que te adora.

¡La libertad, amable peregrina,

Su templo allí plantó; y allí su llama

Hermosa arde otra vez, pura y divina.

¡Y en todos sus oráculos proclama

Que al Magdalena y al Rímac turbioso

Ya sobre el Tíber y el Eurotas ama!

A encontrar vuela el himno melodioso,

La hueste de los vates inmortales,

El cielo, el agua, el viento, el bosque umbroso;

Y vestida de diáfanos cendales,

Ocupa el aire en torno al foco santo

185 Bella visión de cándidos cristales

Que con etérea voz repite el canto.

En suma, en la mejor tradición de la epístola poética y con gran originalidad, se funden aquí, en el género epistolar, la carta de amistad, la carta satírica o burlesca, la panegírica, la moral, la literaria y la profética. La distancia del amigo se transforma en deseo de volverlo a ver y más aún, de retornar a América y defender el nuevo mundo de los extravíos en que se ha precipitado después de su independencia. La admiración por el poeta amigo y su común vocación le llevan a proclamar el establecimiento de una nueva voz poética en el universo, anuncio de la transformación del reino de la poesía como una nueva armonía cósmica, noticia del advenimiento de una nueva era, en un nuevo espacio y de la dulce poesía americana.

El hablante no es llanamente el poeta solitario y ansioso de compañía, ni simplemente el desterrado dominado por la nostalgia: es el legislador de un proyecto de redención de un mundo extraviado y ciego ante su propia perfección. Puede decirse con Shelley: “Poets, according to the circumstances of the age and nation in which they appeared were called in the earlier epochs of the world legislators or prophets: a poet essentially comprises and unites both these characters” (Defence of Poetry (1821): 4.28). Por ello invita al entrañable amigo y poeta a retornar juntos al mundo que aman y desean no solo perfeccionar, sino salvar de su ruina y de la deformación de su identidad verdadera.

III

Guillermo Blest Gana:

“Epístola a don José Victorino Lastarria”

La “Epístola a don José Victorino Lastarria” de Guillermo Blest Gana (Santiago, 28 de abril, 1824-1904, 7 de noviembre, Santiago) se recoge en su libro Armonías (301-6) y en sus Obras completas (Tomo segundo, 202-5). Esta composición responde por el título y forma al género de la epístola horaciana, dentro de la mejor tradición hispánica e hispanoamericana de este género. Está escrita en la versificación tradicional o clásica, en tercetos endecasílabos –que imita la italiana terza rima–, y está compuesta de 79 versos distribuidos en 25 tercetos de rima trabada y un cuarteto final.

¿Quién escribe? El poeta que se retrata en su escritura presenta varios aspectos complementarios que condicionan el carácter mixto de la epístola: (1) crítico literario que denuncia el prosaísmo o vulgaridad dominantes, la afectación y pobreza, el barbarismo y el abuso de la dicción poética, y el mal gusto generalizado, sostenido por la prensa mediocre y tolerante; (2) denostador del culto de las apariencias que enmascara la realidad de verdad, que es el vacío más completo: hablar sin saber de qué se habla; sabe de todo ello como consecuencia de su experiencia de escritor, funcionario público, político y diplomático; (3) denunciador y denostador del que niega la existencia de la virtud y la inocencia –por echarla de buen tono–, de los falsos eruditos que niegan lo más obvio, o de quienes niegan la existencia de Dios con argumentos ridículos, recordando el Fígaro del artículo “Casarse pronto y mal”, origen de esta cita; (4) denostador de una lista de tipos necios y pedantes entre los que destaca por su elaboración prolongada el tipo del “figurín”. Estos tipos desafían su paciencia y no quiere negarse el derecho de renegar cuando ve tanto botarate en el primer plano de la vida nacional. Propicia una moral de la autenticidad, realidad y sobriedad y, sobre todo, una norma de excelencia intelectual y moral de los hombres del poder. (5) Finalmente, retrocede abandonando su impaciente agresividad crítica y satírica para conceder, con la condición mortal, un atenuante a las limitaciones humanas invitando a todos, e invitando a Lastarria, a compartir con él esta

común concesión final al nihil admirari.

¿A quién escribe? José Victorino Lastarria (1817-1888) es el destinatario de una epístola burlesca que se mofa de la miseria intelectual y moral de los hombres, desde la común sensibilidad crítica de la sociedad y política chilenas que ven juntos desde la altura de sus años. Blest se dirige a Lastarria como a la figura intelectual dominante de su generación, en el plan de la amistad, para compartir con él el divertido y desconsolado denuesto de los necios en el primer plano de la escena social, política y literaria de la nación. Atribuye a Lastarria las sabias dimensiones correspondientes al tópico de nihil admirari y le confiere de esta manera un rasgo de humor y piedad que suele estar ausente de las caracterizaciones ordinarias de este escritor.

A la fecha de publicación (1884) de esta epístola, autor real y destinatario son hombres de edad. Lastarria tenía 67 años y moriría cuatro años más tarde; Blest tenía 60 años y miraba, curioso y alerta, el surgir de las nuevas generaciones y los nuevos tiempos con ánimo crítico y burlón. Sus referencias alcanzan el mundo de las letras, literatura y prensa, y de la poesía en particular, pero igualmente el mundo político social y, en particular, a los congresales de su tiempo.

Las cosas de que habla la carta importan a ambos, al que escribe y a quien escribe, en la medida en que se refieren al estado de la sociedad y de sus ciudadanos egregios en tiempos de gobierno de la Alianza Liberal y de los debates legislativos sobre la separación de la Iglesia y el Estado.

En el contexto histórico, político y literario de 1884, la tendencia liberal de los últimos veinte años era ajena a la caracterización que pudiera hacerse de ella en el período anterior. Por una generación entera, desde 1830, desde la derrota de Freire en la batalla de Lircay, a 1845, el liberalismo había sido desplazado de la realidad política chilena como factor de subversión y desorden. En los años 40, se consolida gradualmente la presencia de la generación joven del 43. La Sociedad Literaria y las revistas de los intelectuales surgidas en esos años definen el período de iniciación generacional. Lastarria tiene el liderazgo de la juventud. Su afirmación generacional se define contra el espíritu de Andrés Bello. Los liberales en su período insurgente dan lugar, en 1851 y 1859, a dos movimientos revolucionarios en contra del gobierno de Manuel Montt. Durante la vigencia generacional los intelectuales como Lastarria, Guillermo Blest Gana, Francisco Bilbao, Benjamín Vicuña Mackenna, Domingo Santa María, han sido

condenados a muerte y se les ha conmutado la pena por el destierro, de unos a Lima, de otros a Buenos Aires; algunos, como Vicuña Mackenna, viajarán durante algunos años por Europa y el mundo. Exiliado en 1859, Blest pasará parte de la vigencia generacional en España e Inglaterra, donde se casó con la joven Adelaide Pitman. Regresará en 1862, gracias a la ley de amnistía dictada por el gobierno de José Joaquín Pérez. Luego de su breve regreso, fue nombrado jefe de sección del Ministerio de Hacienda y sirvió un cargo diplomático como secretario de la Legación de Chile en Buenos Aires, con Lastarria como Ministro de la embajada. Quedará allí, luego, como Encargado de Negocios interino desde 1866 y en propiedad desde 1870 hasta 1875. En 1875, la vigencia de esta generación había concluido, pero no la actividad intelectual ni el ascendiente de sus individuos egregios.

En 1884, ambos son liberales renovados. La generación siguiente durante 1875 y 1889 impone un mundo que se gana la sátira de esta epístola. La generación emergente por aquellos años muestra los primeros signos de afectación parnasiana. En el plano político aparece marcada por coyunturas definidas, como la mencionada discusión en el Congreso de la separación de la Iglesia y el Estado.

Al tiempo de esta composición, Chile ocupaba el Perú. Blest Gana desempeñó un cargo en la administración civil del Perú entre 1883 y 1884. Este último año regresó a Chile para servir como jefe de las oficinas del Registro Civil en Valparaíso, cargo que ocupó hasta 1890. En 1891, fue designado Intendente de Tarapacá, puesto que dejó al estallar la guerra civil. En 1894, fue reincorporado a la administración y nombrado Intendente de Linares. Se jubiló en 1901, y consta que su ingreso de jubilado fue reajustado en 1904. Falleció en Santiago el 7 de noviembre de 1904, a los 75 años de edad. Se han cumplido cien años de su muerte.

¿Sobre qué escribe? La “Epístola” es literaria, satírica y moral. El tipo de epístola corresponde a la de un asunto que interesa a ambos, autor y destinatario, hombres de edad avanzada, amigos desde la juventud, políticos e intelectuales que sufrieron las fortunas adversas de los liberales y se han renovado en la experiencia de los tiempos, viajes, países y hombres conocidos. La epístola afecta a terceras personas, se refiere a la condición moral e intelectual de la prensa, de los poetas, políticos y personajes de la sociedad del día, desde un punto de vista generacionalmente afín y discrepante con los nuevos tiempos. En este sentido, es una invectiva o denuesto dirigido a aquellos, sin individualizar

personas, como indica la preceptiva retórica de la sátira, que violentan el sentido común o la sensibilidad y convicciones superiores de los amigos. Pero escrita por alguien cercano a la experiencia y a los individuos de que habla, dictada por la amistad y la comunidad de sentido de los viejos intelectuales. Es entonces una epístola literaria, satírica y moral y una invectiva contra falsos poetas, intelectuales mediocres y políticos necios. Un desenmascaramiento de falsas pretensiones y un castigo del culto de lo externo y aparente. El poeta no había ahorrado la autoironía en alguna composición anterior. El 27 de agosto de 1858, la Universidad de Chile lo incorporó como miembro académico a la Facultad de Filosofía y Humanidades. El discurso en verso, con el que aceptó esa designación, dominado por la falsa modestia, pero fundamentalmente debido a su ninguna formación académica, es una manifestación de su humor festivo:

Amigos míos, ¡piedad!

Yo de vosotros la espero.

¿Qué hará en la Universidad

El soñador, el coplero?

Conmigo tanto rigor!…

¿Queréis que viva encorvado,

Como ministro de Estado,

Al peso de tal favor?

No señor,

Es mucho honor

Para el pobre soñador.

Veamos a continuación la Epístola por sus partes:

La “salutación” (Salutatio) tiene el carácter familiar que en este caso se acompaña de una inmediata reflexión humorística destinada a ironizar el gesto verbal convencional con que comienza, mezclando el legítimo carácter familiar del lenguaje, consagrado por la epistolografía clásica renacentista y sostenido por la tradición, con la censura del pretendido valor de lo prosaico que caracteriza al mundo del día. Al mismo tiempo, con la llaneza de la salutación, juega con la insinuación (insinuatio) que anuncia la intención irónica y satírica, y, por otra parte, anuncia el estilo familiar de la conversación (sermo) de esta manera:

Mi querido Lastarria ¡qué principio!

No anuncia nada bueno, lo confieso,

Pero el querido no está allí de ripio.

Y aquí inter nos agregaré que a eso

Se añade el ver que el prosaísmo importa

A quien aspira ser hombre de peso.

Además, al presente, ¿quién se acorta

Por hacer versos malos si la prensa

Benévola los mima o los soporta?

El contenido de la carta (narratio), combina la descripción de los tipos denostados u objeto del denuesto con el comentario irónico o desconsolado. Traza enseguida una serie, una galería de tipos grotescos: el inepto tenido por sabio, el poeta malo, los negadores de todo en varias clases o subtipos.

Describe, primero, el prosaísmo o la vulgaridad poéticos de malos poetas, tolerada por la prensa,

Y no se tome lo que digo a ofensa.

¿Quién, si logra encontrar dos consonantes,

Ser gran poeta en su interior no piensa?

Y lo acompaña del primer comentario que no consuela pero atenúa el juicio severo e ironiza la debilidad de la condición humana mediante la inclusión del tópico de nihil admirari:

Usted dirá que ahora como antes,

Son y no más los hombres. No lo dudo

Que siempre ha habido necios y pedantes.

Satiriza, luego, al inepto tenido por sesudo y la prensa que lo mima o soporta, pedantes que hablan de cosas que no entienden con incompetencia total:

Y más de uno, que tienen por sesudo,

Habla sobre política y hacienda.

Como sobre armonía un sordomudo.

Hace la sátira de malos poetas enrevesados y llenos de transposiciones afectadas.

En la burla de las transposiciones señala la anteposición del adjetivo alterando el orden de formas gramaticalizadas, “a rienda suelta”, “quinta esencia”: suelta rienda, esencia quinta:

Otros en verso y prosa, a suelta rienda,

20 (Transposición muy nueva y muy en uso)

Escriben, para el diablo que lo entienda.

Castiga con la sátira al poeta que incurre en galicismos y resulta oscuro y vago:

Y no hay un galicismo ni un abuso

(Todo al fin es poética licencia)

Que no se encuentre en su decir difuso.

La sátira se detiene en un variado tipo de individuos ligados a la coyuntura política del momento, en particular en aquellos que niegan la virtud y la inocencia –por echarla de gente de buen tono, dice el poeta– o negarán la existencia de Pío Nono, o la existencia de Dios con argumentos absurdos o ridículos. Para el último, hará una cita de Fígaro, Mariano José de Larra, tomada del artículo “Casarse pronto y mal”, que Blest Gana conoce de El pobrecito hablador 7 (noviembre de 1832) o de las múltiples ediciones en libro que recogen sus artículos. Todo esto alude directamente al debate periodístico y parlamentario de 1884 sobre la separación de la Iglesia y el Estado, cuya discusión tendrá lugar en el Congreso de ese año, durante la presidencia de Domingo Santa María. Blest critica o satiriza las exageraciones del debate periodístico, y las inadecuaciones a las reales circunstancias políticas y sociales de la época:

25 Otros de la virtud y la inocencia

Por echarla de gente de buen tono,

Niegan sobre la tierra la existencia.

Mas no debe excitarse nuestro encono;

Que esos de erudición esencia quinta

30 Nos negarán que existe Pío nono.

Y como aquel que Fígaro nos pinta,

Si se trata de Dios: “Amigo mío,

Dirán, no hay Dios, lo sé de buena tinta”.

De su argumentación al poderío

35 ¿Qué puede resistirse, cuando acaso

Nos probaran que no hay calor ni frío?

Sigue a esto un nuevo comentario, manifestación de la rebeldía e impaciencia del poeta frente a tanta necedad, por tener que tratar tales gentes, en todas partes y a cada rato. Propone así la universalidad de la necedad. Quiere, en seguida, renegar aunque sea entre dientes, ante un nuevo catálogo de impertinentes que debe sufrir:

¡Ay, infeliz el de paciencia escaso

Obligado a tratar con tales gentes

Que se encuentran doquier y a cada paso!

Hoy que me asedian mil impertinentes

Sin dejarme un instante de reposo,

Renegar quiero al menos entre dientes.

De indignación y cólera reboso:

¡Primero un necio cándido y pedante

Y después un romántico baboso!

Pero el ejercicio satírico más desarrollado es la caracterización del tipo del "figurín" (vv. 46-54), un figurín o maniquí pero ambulante, retrato del petimetre, cuya descripción se prodigó extensamente en la crítica de tipos de costumbres, en artículos y en sainetes, desde los orígenes de la literatura costumbrista en España y América. Puede verse en el artículo "Varios caracteres" de Larra (156-157):

Paréceme los tengo allí delante,

Cuando al volver los ojos ¡santo cielo!

Doy con un figurín… ¡pero ambulante!

¡Qué acabado portento! un caramelo

Es la sonrisa del pintado labio…

¡De miedo al verlo se me eriza el pelo!

A la nieve y carmín hacen agravio

Sus tersas, pulidísimas mejillas,

Obra de un farmacéutico muy sabio.

El comentario que sigue castiga la existencia de estos monstruos –raras maravillas–, humilla la pretensión del necio orgullo de la sociedad chilena, y que esto no impida la búsqueda de la estima del mismo mundo que despreciamos.

¡Madre naturaleza, cómo humillas

La pretensión de nuestro orgullo necio

Ostentando tan raras maravillas!

Vanitas vanitatum! y ¡a qué precio

No solemos pagar la corta estima

De un mundo que miramos con desprecio!

Otros tipos se despliegan en ampliación de la sátira que se extiende a quienes los toleran o aplauden: el botarate elevado a altos puestos, aquel que campanudo habla vaciedades, y el sucio y desarreglado a quien se tiene por sabio, y aún más

los congresales obsecuentes y serviles que aprueban la legislación moviendo la cabeza, asintiendo sin entender de nada:

Grima me da pensarlo, y más que grima

Cuando veo que tanto botarate

A los astros se eleva o aproxima.

Ved si no aquél: dislate tras dislate

Ensarta en frase hueca y campanuda,

Y encuentra quien lo aplauda y quien lo acate.

Y éste, que ni se peina ni se muda

La camisa en un mes, y que por eso

De que es un sabio ningún tonto duda.

Y tantos, que en las salas del Congreso

Hacen leyes moviendo la cabeza,

Donde todo se alberga, menos seso.

A la lista sigue otro comentario autorreflexivo, variedad de la figura correctionis: que se resiste al intento de retratar con sus rasgos propios a los necios que alcanzan el poder y la grandeza. La clase misma de los poderosos o de quienes les sirven no escapa a la necedad, con lo que culmina una suerte de gradación

descriptiva de tipos:

Pero ¿a qué proseguir? Fuera simpleza

A los necios pintar con sus señales

75 Que alcanzan el poder y la grandeza.

La conclusión (conclusio) se encierra en el cuarteto final con el comentario que resume y busca la consolación claudicante, renovadora del tópico de nihil admirari: que nada te enfade. Este tópico llama a soportar con una sonrisa alegre tanta injusticia considerándola propia de la condición humana a la que ninguno de nosotros puede escapar.

Mas soportemos injusticias tales

Sonriendo alegremente, con la idea

De que todos, al fin, somos mortales

Y digamos contritos: ¡así sea!

La imagen del poeta romántico, que el lector pudiera tener; la de un poeta de temple amable y de conceptos nostálgicos; la visión convencional o elaborada del poeta sentimental trazada por la crítica, quedará, esperamos, en alguna medida modificada por el conocimiento del humor satírico y burlesco de esta “Epístola”.

Bibliografía

Blest Gana, Guillermo. Poesías. Santiago: Imprenta Chilena, 1854, 328 p.

. Poesías. París: A. Laplace, 1863, 319 p.

. La flor de la soledad. Santiago: Imprenta del País, 1857, viii, 155 p.

. La conjuración de Almagro. Drama histórico en cuatro actos i en verso. Santiago: Imprenta de El País, 1858, 158 p.

. El número trece. Santiago: Imprenta de la Unión Americana, 1869, 140 p.

. Armonías. Santiago: Rafael Jover, 1884, 338 p.

. Obras completas. Santiago: Imprenta Cervantes, 1907-1909, 3 vols.

. El pasaporte. Zarzuela en un acto y en verso. Valparaíso: Nacional, 1890, 39 p.

Referencias críticas

Alegría, Fernando. La poesía chilena. México: Fondo de Cultura Económica, 1954 (Tierra Firme).

Amunátegui, Miguel Luis y Víctor Gregorio. Juicio crítico de algunos poetas hispanoamericanos. Santiago, 1861, pp. 333-355.

Amunátegui, Gregorio Víctor. “Don Guillermo Blest Gana”, Revista del Pacífico, V (1858): 157 y 215.

Arteaga Alemparte, Justo. “La conjuración de Almagro, por Guillermo Blest Gana”, El Ferrocarril (Santiago, 3 de abril de 1858).

Bañados Espinosa, Julio. “Armonías, de Don Guillermo Blest Gana”, La Época (Santiago, 27 de diciembre de 1884).

Barros, Martina. Recuerdos de mi vida. Santiago: Editorial Orbe, 1942, xvii, 420 p., pp. 247-253, 266.

Hunneus Gana, Jorge. Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile. Santiago, 1910 (BECh, 1): 679-684.

Larra, Mariano José. Artículos de costumbres. Madrid: Espasa-Calpe, 1968 (Clásicos Castellanos, 45).

Lastarria, J.V. Recuerdos literarios. Leipzig, 1884.

Nercasseau y Morán, Enrique. “Conferencia sobre la poesía en general i en especial sobre las de don Guillermo Blest Gana”, Anales de la Universidad de Chile CXXIX (1906): 241-254.

Oliphant, Dave. “Guillermo Blest Gana, romántico total”, Revista Chilena de Literatura 5-6 (1972): 37-45.

Orrego Barros, Antonio, Don Guillermo Blest Gana (recuerdos del poeta). Santiago: Imprenta Cervantes, 1907.

Orrego Barros, Carlos. “Guillermo Blest Gana”, en Bosquejos y perfiles. Santiago: Andrés Bello, 1961.

Pinilla, Norberto. La Generación Chilena de 1842. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1943, pp. 82-98.

. “Un poeta romántico chileno”, Revista Iberoamericana VIII: 15 (1944): 57-60.

Rocuant, Miguel Luis. Los líricos y los épicos. Madrid: Establecimientos Tipográficos La Mañana, 1921, pp. 21-45.

Rusch Isla, Miguel. “Un soneto que no es de Caro”, El Tiempo (Bogotá, 17 de diciembre de 1934).

Santana, Francisco. Poesía romántica chilena. Santiago: 1953.

Silva Castro, Raúl. Antología general de la poesía chilena. Santiago: 1959. Cap. IV, 37-49.

Guillermo Blest Gana (1829-1904)

Epístola a don José Victorino Lastarria[1]

Mi querido Lastarria ¡qué principio!

No anuncia nada bueno, lo confieso,[2]

Pero el querido no está allí de ripio.

Y aquí inter nos agregaré que a eso

5 Se añade el ver que el prosaísmo importa

A quien aspira ser hombre de peso.

Además,[3] al presente, ¿quién se acorta[4]

Por hacer versos malos si la prensa

Benévola los mima o los soporta?

10 Y, no se tome lo que digo a ofensa.

¿Quién, si logra encontrar dos consonantes,

Ser gran poeta en su interior no piensa?

Usted dirá que ahora, como antes,[5]

Son y no más los hombres. No lo dudo,

15 Que siempre ha habido necios y pedantes;

Y más de uno, que tienen por sesudo,

Habla sobre política y hacienda.

Como sobre armonía un sordomudo.[6]

Otros en verso y prosa, a suelta rienda,

20 (Transposición muy nueva y muy en uso)

Escriben, para el diablo que lo entienda.[7]

Y no hay un galicismo ni un abuso

(Todo al fin es poética licencia)

Que no se encuentre en su decir difuso.

Otros de la virtud y la inocencia,
Por echarla de gente de buen tono,[8]
Niegan sobre la tierra la existencia.

Mas no debe excitarse[9] nuestro encono;
Que esos de erudición[10] esencia quinta
Nos negarán que existe Pío nono.

Y como aquel que Fígaro[11] nos pinta,
Si se trata de Dios: “Amigo mío,
Dirán, no hay Dios, lo sé de buena tinta”.[12]

De su argumentación al poderío
¿Qué puede resistirse, cuando acaso
Nos probaran que no hay calor ni frío?

¡Ay, infeliz el de paciencia escaso
Obligado a tratar con tales gentes
Que se encuentran doquier[13] y a cada paso!

Hoy que me asedian mil impertinentes
Sin dejarme un instante de reposo,
Renegar quiero al menos[14] entre dientes.

De indignación y cólera reboso:
¡Primero[15] un necio cándido y pedante
Y después un romántico baboso!

Paréceme los tengo allí delante,
Cuando al volver los ojos ¡santo cielo!
Doy con un figurín…[16] ¡pero ambulante!

¡Qué acabado portento! un caramelo
Es la sonrisa del pintado labio…
¡De miedo al verlo se me eriza el pelo!

A la nieve y carmín hacen agravio
Sus tersas, pulidísimas mejillas,
Obra de un farmacéutico muy sabio.

¡Madre naturaleza, cómo humillas

La pretensión[17] de nuestro orgullo necio

Ostentando tan raras maravillas!

Vanitas vanitatum![18] y ¡a[19] qué precio

No solemos pagar la corta estima

60 De un mundo que miramos con desprecio!

Grima me da pensarlo, y más que grima

Cuando veo que tanto botarate

A los astros se eleva o aproxima.[20]

Ved si no[21] aquél: dislate tras dislate

65 Ensarta en frase hueca y campanuda,

Y encuentra quien lo aplauda y quien lo acate.

Y éste, que ni se peina ni se muda

La camisa en un mes, y que por eso

De que es un sabio ningún[22] tonto duda.

70 Y tantos, que en las salas del Congreso

Hacen leyes moviendo la cabeza,

Donde todo se alberga, menos[23] seso.

Pero ¿a qué proseguir? Fuera simpleza

A los necios pintar con sus señales

75 Que alcanzan el poder y la grandeza.

Mas soportemos injusticias tales

Sonriendo alegremente, con la idea

De que todos, al fin, somos mortales:

Y digamos contritos: ¡así sea!

1 Las ediciones de sus poemas están impresas con la tipografía de Bello y merecen en la edición de 1884 (A) la advertencia siguiente del autor: “La ortografía empleada en la presente edición no es la que usa y reconoce el autor de la obra, quien, por razones puramente tipográficas, se ha sometido a la costumbre de las imprentas de Chile”, Armonías, 338. En el poema la grafía afecta a la y=i, ai=hay, doi=doy, hoi=hoy, mui=muy; je, ji, jentes, xc=sc escitarse. Sus Obras completas (B) están impresas igualmente conforme a la ortografía de Bello.

2 A y B: confieso.

3 A y B: Ademas.

4 Acortarse, por quedarse corto.

5 A y B: ántes.

6 A y B: sordo-mudo.

7 Para el diablo que lo entienda, fr. coloq. i.e. no hay quién lo entienda.

8 Echarla de: dárselas alguien de algo, fr. coloq.

9 A y B: escitarse.

10 B: erudicion.

11 Mariano José de Larra (1809-1837).

12 “Y trayéndonos entre otras cosas noticias ciertas de cómo no había Dios, porque eso se sabe en Francia de muy buena tinta”. (Larra, Mariano José de. “Casarse pronto y mal”, Artículos de costumbres, p. 62-3).

13 A y B: do quier.

14 A y B: ménos.

15 B: Primero.

16 A y B: figurin; Figurín, el poeta juega con el doble sentido de “dibujo o modelo pequeño para trajes y adornos de moda”, y la segunda acepción: “lechuguino, gomoso” (DRAE).

17 B: pretension.

18 Eclesiastés, 1:2.

19 A y B: a.

20 A y B: o se aproxima.

21 A y B: sino.

22 A y B: ningun.

23 A y B: ménos.

IV

Rubén Darío: Epístola a Madame Lugones

El primer libro de Rubén Darío, que había entregado con el título Epístolas y poemas para su impresión en 1885, se publicó con el de Primeras notas (Managua, 1888). El título original aparece recuperado en la edición de su Poesía (México: FCE, 1952). El libro contenía sus primeras epístolas poéticas: "El Poeta a las Musas", en cuartetos endecasílabos de rima asonante en los versos pares; la extensa epístola "A Ricardo Contreras", en tercetos endecasílabos, a la manera clásica, de más de 450 versos; "A Juan Montalvo", de más de 460 versos, en endecasílabos blancos; "A Emilio Ferrari", epístola panegírica, en estrofas alternadas de cuatro versos heptasílabos y dos versos endecasílabos, respectivamente, y rima asonante en los versos pares; y, por último, "Erasmo a Publio", epístola moral, en 165 endecasílabos blancos o sueltos, la que mejor se ciñe a las normas clásicas.

También se cuenta entre sus composiciones tempranas la "Epístola a un labriego", elogio del campesino y de la vida sencilla, en tercetos endecasílabos de rima trabada de 60 tercetos y un cuarteto final (Rubén Darío, Poesías Completas. A. Méndez Plancarte (ed.) Madrid: Aguilar, 1975) y una "Carta abierta a Fidelina Santiago" (1884), carta de amor y solicitud de perdón por sus errores, escrita en sexteto-liras de rima AaBCcB.

Entre sus poemas dispersos existe la "Epístola a Ricardo Jaimes Freire", romanceada de un centenar de versos de rima asonante en los versos pares, escrita en español antiguo (Escritos inéditos, E.K. Mapes. Nueva York, 1938). Y una breve "Epístola a Luis H. Debayle", carta de amistad, en veintidós versos alejandrinos de rima pareada y solo alternada en los últimos cuatro versos, que recogió Alberto Ghiraldo, en El ruiseñor azul (Santiago, 1945).

En El Canto errante incluyó, a continuación de la "Epístola" a Mme. Lugones, "A Rémy de Gourmont", que se publicó antes como "Epístola a Rémy de Gourmont" en Blanco y Negro (Madrid, 21.9.1907) y fue reproducida allí mismo en 1921 con las variantes introducidas en la publicación en libro. El mismo texto original se publicó también en Repertorio Americano (20.6.1921) y en Babel 2

(B. A. 1921?). La edición de Alfonso Méndez Plancarte (Rubén Darío, Poesías completas. Madrid: Aguilar, 1968, citamos por la reimpresión de 1975) propone una edición crítica con indicación de variables anteriores y erratas.

La “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” escrita en 1906, fue publicada por primera vez en Los Lunes de El Imparcial de Madrid, en 1907, y reproducida en el mismo periódico en 1921, dejando relación de las variantes introducidas en el libro. El poema se recogió en El canto errante (Madrid: Biblioteca Nueva de Escritores Españoles, 1907), excluyendo tres fragmentos importantes del texto original.

En nuestra edición del texto incluimos en notas las variantes y erratas de las diversas publicaciones y ediciones del poema.

La “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” es carta de amistad, mixta de múltiples modos, en cuya variedad y contenido resuenan el momento histórico, poético y autobiográfico de su escritura con alusiones directas y variadas. Darío se refiere al momento y a su “Epístola”, en el capítulo LXI de su Autobiografía.

En la “Epístola”, a causa del carácter familiar de la carta y de su asunto de noticias autobiográficas, de viajes, pesares y actividades, la llaneza del lenguaje conduce a rimas sorprendentes por sus efectos muchas veces cómicos. En ella se mezclan además versos enteros en francés, o mitad de versos en francés (v.11), algunas rimas francesas (surmenage/sauvage, Dupin/Chopin), otras mezcladas de francés y mallorquín (Anvers/foners), castellano y francés (dé/Lyonnais; Marivaux/yo; Musset/no sé) (son/Villon), (Porto-Pi/y), mallorquín o italiano (tranquila/villa); del alemán: (máuser/Hauser), y múltiples expresiones y términos del francés (Et pour cause) la lengua mallorquina (bon di tengui), y del latín (Arcades ambo).

Lo más notable de su versificación es el uso del encabalgamiento sirrémico violento separando el artículo del sustantivo o la preposición del nombre: (vv. 27-28: a pesar de Nabuco embajador y de/los delegados panamericanos que); (v.42: con las alondras, con Garcilaso y con/el sport); o el adjetivo del sustantivo (vv. 13-14: dicha/tropical; vv. 59-60: mujer/argentina), (71-72: visión/sentimental), (vv. 89-90: feas/trazas), vv.203-4: ciencia/comercial); además del complemento del nombre del sustantivo que modifica (vv.51-52: ciudad/de Buenos Aires), (vv.63-4: ombligo/de la locura). Agrega a ello la partición del verso en dos con nuevo encabalgamiento, en dos casos, uno de los

cuales ocurre en versos separados pertenecientes a partes diferentes del poema.

Es, sin embargo, menos importante cuadrar la sintaxis y el metro, cosa que ocurre en la mayor parte del poema, cuyos versos van muchas veces puntuados, que lograrlo con expresiones familiares. En la lectura estas locuciones engendran la expectativa divertida de la rima, de la cual el poeta es consciente desde los pareados iniciales del poema.

La epístola está dividida en siete partes o segmentos encabezados por números romanos. Existe de ella, como queda señalado, más de una versión: una de 233 versos, la otra, de 213 versos.

¿Quién escribe? El poeta que escribe muestra varias y desconcertantes dimensiones de su personalidad en planos distintos donde destaca la confesión íntima y la ensoñación poética, junto a la fruición descriptiva de paisajes americanos y mallorquines, algunos con notables resonancias sencillistas en la descripción de la naturaleza y en los cuadros del natural, que parecían excluidas de su poesía de arte y marcadas por la supuesta evasión de lo inmediato y local. La crónica de los acontecimientos y de los desplazamientos del diplomático y poeta viajero –El cantor va por todo el mundo / sonriente o meditabundo, como dice en el poema introductorio de su Canto errante– regulan la marcha de la epístola. En cada estación o estada se ilustra una modificación de la experiencia o del ánimo o del estado del cuerpo. Lo más notable –'el corazón al desnudo'– es la confesión de sus debilidades, su falta de sentido práctico y el castigo que su ingenuidad le hace padecer a manos de inescrupulosos y abusadores. Por eso los astutos, los listos, dicen que / no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé! / Que ando, nefelibata, por las nubes… Entiendo / Que no soy hombre práctico en la vida… ¿Estupendo! / Sí, lo confieso: soy inútil. Lo más poético son sus ensoñaciones del mundo helénico, la adivinación de la vieja Grecia en Mallorca: Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día; cantar el genio de Raimundo Lulio: en un imaginar de pretéritas cosas / que, por ser antiguas, se sienten tan hermosas. La contraposición entre la Edad (la isla) de Oro y la del Hierro. Ampliación de sus debilidades son la neurastenia y las debilidades corporales que arruinan su salud y puntúan sus estancias urbanas.

¿A quién escribe? Dirigida a la señora de Leopoldo Lugones, doña Juana González de Lugones, con quienes guardó una íntima y larga amistad y una admiración sin límites por el genio del poeta argentino. Las formas del apóstrofe reiteradas varias veces son: en la salutación: Madame Lugones, y luego: Ah

señora; señora; y desde aquí, señora, mis versos a ti van; Excúsame si quieres, oh Juana de Lugones; y en la valedictio –despedida–: Mírame transparentemente con tu marido / y guárdame lo que tú puedas del olvido. Esta última apelación que incluye al poeta amigo junto a la esposa, concierta y resume la amicitia que ha permitido la expansión íntima de esta carta.

La epístola introduce a manera de exordio una reflexión sobre la situación casual en que comenzó a escribirle y debió, de pronto, emprender un viaje a Brasil como representante diplomático, secretario de la delegación nicaragüense presidida por Luis F. Córea, a una reunión de la Unión Panamericana, la Segunda Conferencia Panamericana, que tuvo lugar en Río de Janeiro, a partir del martes 24 de julio de 1906. Exordio que le lleva a concordar la belleza tropical de Brasil con el escepticismo de la política internacional y la buena disposición de los individuos y su condición. Con el elogio del Brasil se cierra el exordio, parte I del poema.

Los primeros versos del poema establecen un procedimiento regular de registro metanarrativo en que hace consideraciones sobre los pasos de la escritura de la carta: Anvers, Río, París, Palma de Mallorca. Indicio claro de las estancias del viajero y de las vicisitudes del viaje y de su vida errante:

Madame Lugones, j'ai commencé ces vers

en écoutant la voix d'un carillon d'Anvers…

¡Así empecé, en francés, pensando en Rodenbach

cuando hice hacia el Brasil una fuga… de Bach!

5 En Río de Janeiro iba yo a proseguir,

poniendo en cada verso el oro y el zafir

y la esmeralda de sus pájaros-moscas

que melifican entre las áureas siestas foscas

que temen los que temen el cruel vómito negro.

10 Ya no existe allá fiebre amarilla. ¡Me alegro!

A su regreso a Europa renueva en París y luego en Palma de Mallorca la carta empezada en Anvers:

Tal continué en París lo empezado en Anvers.

Hoy, heme aquí en Mallorca, la terra dels foners

100 como dice Mossen Cinto, el gran Catalán.

Y desde aquí, señora, mis versos a ti van,

olorosos a sal marina y azahares,

al suave aliento de las islas Baleares.

Para anunciar, finalmente, la conclusión de la epístola:

Y aquí mi epístola concluye

Otras modalidades metapoéticas las constituyen las figurae correctionis mediante las cuales el poeta suspende y modifica la dirección o intención de lo dicho, así en el elogio del paisaje brasileño, la belleza de la cascada del monte Tijuca, las aves coloridas, la danza popular que tiene la oportunidad de ver bailar, como un verdadero cuadro:

20 igual al que pudiera imaginarse… Basta.

Seguida de la autorreflexión sobre el ditirambo brasileño:

Mi ditirambo brasileño es ditirambo

que aprobaría tu marido: Arcades ambo.

Y en la parte V, para suspender su ensoñación helenista:

Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora.

La primera parte se completa con la visión de Brasil y de la Conferencia Panamericana en el plan del comentario:

Et pour cause. Yo pan-americanicé

con un vago temor y con muy poca fe

en la tierra de los diamantes y la dicha

tropical. Me encantó ver la vera machicha,

15 mas encontré también un gran núcleo cordial

de almas llenas de amor, de ensueños, de ideal.

Y si había un calor atroz, también había

todas las consecuencias y ventajas del día,

en panorama igual al de los cuadros y hasta

20 igual al que pudiera imaginarse… Basta.

Mi ditirambo brasileño es ditirambo

que aprobaría tu marido. Arcades ambo.

La parte II reflexiona sobre cómo la belleza natural de Brasil, la novedad y el atractivo de la justa continental, no fueron suficientes para defenderlo de la propia condición o estado de cuerpo y alma, considerándose enfermo de neurastenia y del exceso de comidas. Sus médicos le recomiendan distracción y descanso, olvidando que debe ganarse la vida, ya sea como periodista de La Nación, o como cónsul de su país; se burla, entonces, de los médicos que le recetan el ocio sin proveer los recursos que le permitan gozarlo:

Mas el calor de ese Brasil maravilloso,

tan fecundo, tan grande, tan rico, tan hermoso,

25 a pesar de Tijuca y del cielo opulento,

a pesar de ese foco vivaz de pensamiento,

a pesar de Nabuco, embajador, y de

los delegados panamericanos que

hicieron lo posible por hacer cosas buenas,

30 saboreé lo ácido del saco de mis penas;

quiero decir que me enfermé. La neurastenia

es un don que me vino con mi obra primigenia.

¡he vivido tan mal, y tan bien, como y tanto!

¡tan buen comedor guardo bajo mi manto!

¡he gustado bocados de cardenal y papa!…

¡he exprimido la ubre cerebral tantas veces,

que estoy grave. Esto es mucho ruido y pocas nueces,

según dicen doctores de una sapiencia suma.

Mis dolencias se van en ilusiones y espuma.

Me recetan que no haga nada ni piense nada,

que me retire al campo a ver la madrugada

con las alondras y con Garcilaso, y con

el sport . ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y La Nación?

¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?

¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?

Es preciso que el médico que eso recete, dé

también libro de cheques para el Crédit Lyonnais,

y envíe un automóvil devorador del viento,

en el cual se pasee mi egregio aburrimiento,

harto de profilaxis, de ciencia y de verdad.

La parte III habla de su breve paso por Buenos Aires, enfermo de una dolencia que le impedía el largo viaje a través del océano. Arribó a Buenos Aires, después de ocho años de ausencia, el domingo 19 de agosto de 1906, en el barco inglés Charleston. El miércoles 22, La Nación le ofreció en lo de Monti y Luzio una demostración de afecto, cuyo brindis hizo Roberto J. Payró, mientras poetas y

escritores leyeron páginas de homenaje al poeta. Darío agradeció el homenaje en un texto que se conserva, “Palabras pronunciadas por Rubén Darío, en el banquete de La Nación de Buenos Aires en su último viaje a Buenos Aires, en 1912 [i.e. 1906]” (Vid. A. Ghiraldo, El archivo de Rubén Darío, B.A. 1943: 489-491. Un error conocido comete Ghiraldo al datar en 1912 este discurso de 1906). Emprende su regreso a París, en el barco Aragón, el día viernes 24. El 25 de agosto se publicó en La Nación (Buenos Aires, sábado 25 de agosto), p. 5, su criticado poema “Salutación del Águila”, escrito con ocasión de la Segunda Conferencia Panamericana y fechado en 1906. El poema que será incluido en El canto errante, (1907) canta al águila americana y considera su acción positiva y constructiva sobre Hispanoamérica en todo aquello que sirva a su desarrollo. Este americanismo despertó el furor antiamericano o antiimperialista y se lo reprochará el haberla escrito el poeta y escritor venezolano Rufino Blanco Fombona (Vid. Ghiraldo, 1943: 140-143).

De Buenos Aires irá a París para residir en la rue Marivaux, donde se ve asediado por toda clase de individuos importunos que amargan su vida. Confiesa sus debilidades de carácter que lo exponen a los abusos para los cuales su ingenuidad no le ofrece protección alguna y le expone en cambio al sufrimiento sin paliativos ni consuelo:

En fin, convaleciente, llegué a nuestra ciudad

de Buenos Aires, no sin haber escuchado

a Míster Root a bordo del Charleston sagrado;

mas mi convalecencia duró poco. ¿Qué digo?

55 Mi emoción, mi entusiasmo y mi recuerdo amigo,

y el banquete de La Nación, que fue estupendo,

y mis viejas siringas con su pánico estruendo,

y ese fervor porteño, ese perpetuo arder,

y el milagro de gracia que brota en la mujer

argentina, y mis ansias de gozar de esa tierra,
me pusieron de nuevo con mis nervios en guerra
Y me volví a París. Me volví al enemigo
terrible, centro de la neurosis, ombligo
de la locura, foco de todo surmenage
donde hago buenamente mi papel de sauvage
encerrado en mi celda de la rue Marivaux,
confiando sólo en mí y resguardando el yo.
¡Y sí lo resguardara, señora, si no fuera
lo que llaman los parisienses una pera!
A mi rincón me llegan a buscar las intrigas,
las pequeñas miserias, las traiciones amigas,
y las ingratitudes. Mi maldita visión
sentimental del mundo me aprieta el corazón,
y así cualquier tunante me explotará a su gusto.
Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo.
Por eso los astutos, los listos, dicen que
no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!
Que ando, nefelibata, por las nubes… Entiendo.
Que no soy hombre práctico en la vida… ¡Estupendo!
Sí, lo confieso: soy inútil. No trabajo

por arrancar a otro su pitanza; no bajo
a hacer la vida sórdida de ciertos previsores.
Yo no ahorro ni en seda, ni en champaña, ni en flores.
No combino sutiles pequeñeces, ni quiero
85 quitarle de la boca su pan al compañero.
Me complace en los cuellos blancos ver los diamantes.
Gusto de gentes de maneras elegantes
y de finas palabras y de nobles ideas.
Las gentes sin higiene ni urbanidad, de feas
90 trazas, avaros, torpes, o malignos y rudos,
mantienen, lo confieso, mis entusiasmos mudos.

[Si el sportman es Petronio, con él mis gustos son:
porque, si no, prefiero a Verlaine o a Villon.]

No conozco el valor del oro… ¿Saben esos
que tal dicen lo amargo del jugo de mis sesos,
del sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta,
95 del pensamiento en obra y de la idea encinta?
¿He nacido yo acaso hijo de millonario?
¿He tenido yo Cirineo en mi Calvario?

En la parte IV, después de París, donde continuó la redacción, dice en otra autorreflexión sobre la escritura de la epístola, pasó a Mallorca, desde donde ahora escribe. Hace el elogio del paisaje mallorquín desde la terraza de su villa:

Tal continué en París lo empezado en Anvers.

Hoy, heme aquí en Mallorca, la terra dels foners

como dice Mossen Cinto, el gran Catalán.

Y desde aquí, señora, mis versos a ti van,

olorosos a sal marina y azahares,

al suave aliento de las islas Baleares.

Hay un mar tan azul como el Partenopeo.

Y al azul celestial, vasto como un deseo,

su techo cristalino bruñe con el sol de oro.

Aquí todo es alegre, fino, sano y sonoro.

Barcas de pescadores sobre la mar tranquila

descubro desde la terraza de mi villa

que se alza entre las flores de su jardín fragante,

con un monte detrás y con la mar delante.

[Veo el vuelo gracioso de las velas de lona

y los barcos que vienen de Argel y Barcelona.

Tengo arbolitos verdes llenos de mandarinas;

tengo varios conejos y unas cuantas gallinas,

y conforme al poeta, tengo un Cristo y un máuser.

Así vive este hermano triste de Gaspar Hauser.]

La parte V habla de su vida cotidiana en Mallorca describiendo costumbres y rasgos pintorescos. La descriptio o epideixis corresponde a la de la vida simple o sencilla del pueblo, que le sugiere la comparación con la poesía de François Coppée, con Madame de Noailles y Francis Jammes. Nos muestra las pintorescas mallorquinas y payesas, es decir campesinas, sus trajes, velos, figuras corporales, ojos y cabellos y los frutos que transportan. Luego evoca la figura de Raimundo Lull, a propósito de la visita a su casa-museo, destacando al poeta, al humanista, al filósofo, soñando cómo le gustaría escribir sobre él con la afinidad de una figura hermana y el poder de atracción del pasado, que por ser antiguo es para él más hermoso:

A veces me dirijo al mercado, que está

en la Plaza Mayor. (¿Qué Coppée, no es verdá?)

Me rozo con un núcleo crespo de muchedumbre

115 que viene por la carne, la fruta y la legumbre.

Las mallorquinas usan una modesta falda,

pañuelo en la cabeza y la trenza a la espalda.

Esto, las que yo he visto, al pasar, por supuesto.

Y las que no la llevan no se enojen por esto.

120 He visto unas payesas con sus negros corpiños,

con cuerpos de odaliscas y con ojos de niños;

y un velo que les cae por la espalda y el cuello,
dejando al aire libre lo obscuro del cabello.
Sobre la falda clara, un delantal vistoso.
Y saludan con un bon di tengui gracioso,
entre los cestos llenos de patatas y coles,
pimientos de corales, tomates de arreboles,
sonrosadas cebollas melones y sandías,
que hablan de las Arabias y las Andalucías.
Calabazas y nabos para ofrecer asuntos
a Madame Noailles y Francis Jammes juntos.

A veces me detengo en la plaza de abastos
como si respirase soplos de vientos vastos,
como si se me entrase con el respiro el mundo.
Estoy ante la casa en que nació Raimundo
Lulio. Y en ese instante mi recuerdo me cuenta
las cosas que le dijo la Rosa a la Pimienta…
¡Oh, cómo yo diría el sublime destierro
y la lucha y la gloria del mallorquín de hierro!
¡Oh, cómo cantaría en un carmen sonoro
la vida, el alma, el numen, del mallorquín de oro!

De los hondos espíritus es de mis preferidos.
Sus robles filosóficos están llenos de nidos
de ruiseñor. Es otro y es hermano del Dante.
¡Cuántas veces pensara su verbo de diamante
delante la Sorbona vieja del París sabio!
¡Cuántas veces he visto su infolio y su astrolabio
en una bruma vaga de ensueño, y cuántas veces
le oí hablar a los árabes cual Antonio a los peces,
en un imaginar de pretéritas cosas
que, por ser tan antiguas, se sienten tan hermosas!

[Excúsame, si quieres, oh Juana de Lugones,
Estas filosofías llenas de digresiones;
mas mi pasión por Ramón Lull es pasión vieja,
perfumada de siglos, de verso y de conseja.
Núñez de Arce hizo un bello poema: Núñez de Arce
blancos pétalos sueltos del azahar esparce;
mas Ramón Lull es el limosnero de Hesperia,
injerto en un gran roble del corazón de iberia,
que necesita el Hércules fuerte que le sacuda
para sembrar de estrellas nuestra tierra desnuda]

La parte VI describe la vida de la aurea mediocritas en la isla en contraste con el mundo de negocios del día, como refugio de artistas Rusiñol, Chopin, George Sand y como lugar donde ensueña un pasado helénico, heroico y extraño al mundo actual. Pero, figura correctionis, abandona su ensueño:

Hice una pausa.

El tiempo se ha puesto malo. El mar

a la furia del aire no cesa de bramar.

El temporal no deja que entren vapores. Y

un yacht de lujo busca refugio en Porto-Pi.

Porto-Pi es una rada cercana y pintoresca.

Vista linda: aguas bellas, luz dulce y tierra fresca.

¡Ah, señora, si fuese posible a algunos el

dejar su Babilonia, su Tiro, su Babel,

para poder venir a hacer su vida entera

en esta luminosa y espléndida ribera!

Hay no lejos de aquí un archiduque austriaco

que las pomas de Ceres y las uvas de Baco

cultiva, en un retiro archiducal y egregio.

Hospeda como un monje –y el hospedaje es regio–.

Sobre las rocas se alza la mansión señorial

y la isla le brinda ambiente imperial.
Es un pariente de Jean Orth. Es un atrida
que aquí ha encontrado el cierto secreto de su vida.
Es un cuerdo. Aplaudamos al príncipe discreto
que aprovecha a la orilla del mar ese secreto.
La isla es florida y llena de encanto en todas partes.
Hay un aire propicio para todas las artes.
En Pollensa ha pintado Santiago Rusiñol
cosas de flor, de luz y de seda de sol.
Y hay villa de retiro espiritual famosa:
La literata Sand escribió en Valldemosa
un libro. Ignoro si vino aquí con Musset
y si la vampiresa sufrió o gozó, no sé*
¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas
costas antes de que las prematuras canas
de alma y cabeza hicieran de mí la mescolanza
formada de tristeza, de vida y esperanza?

———

*He leído ya el libro que hizo Aurora Dupin.
Fue Chopin el amante aquí. ¡Pobre Chopin!…

¡Oh, qué buen mallorquín me sentiría ahora!
¡Oh, cómo gustaría sal de mar, miel de aurora,
al sentir como en un caracol en mi cráneo
el divino y eterno rumor mediterráneo!
Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día,
después que le dejaron loco de melodía
las sirenas rosadas que atrajeron su barca.
Cuanto mi ser respira, cuanto mi vida abarca,
es recordado por mis íntimos sentidos;
los aromas, las luces, los ecos, los ruidos,
como en ondas atávicas me traen añoranzas
que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas.
Mas ¿dónde está aquel templo de mármol, y la gruta
donde mordí aquel seno dulce como una fruta?
¿Dónde los hombres ágiles que las piedras redondas
recogían para los cueros de sus hondas?…
Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora
Ahora hay comerciantes muy modernos. Ahora
mandan barcos prosaicos la dorada Valencia,
Marsella, Barcelona y Génova. La ciencia

comercial es hoy fuerte y lo acapara todo.

205 Entretanto, respiro mi salitre y mi yodo

brindados por las brisas de aqueste golfo inmenso,

y a un tiempo, como Kant y como el asno, pienso.

Es lo mejor.

Para concluir, en la parte VII, cierra explícitamente, con una valedictio que autorreflexivamente alude a la epístola que concluye, mientras constata el ansia de tiempo que ahora le gana por la efusión cordial a extenderse, ofreciendo su amistad en la confesión abierta de su vida reciente, así como en otros momentos el fluir de su pluma se ve limitado por el desgano a una expresión parca. Manifestación inmediata de su amistad transparente que duplica con la autocita caracterizadora de Cantos de vida y esperanza, Ruega, y es toda la petición (petitio) de esta carta, que le trate del mismo modo junto con su esposo Lugones, y le guarde del olvido:

Y aquí mi epístola concluye.

Hay un ansia de tiempo que de mi pluma fluye

210 a veces, como hay veces de enorme economía.

“Si hay, he dicho, señora, alma clara, es la mía”.

Mírame transparentemente, con tu marido,

y guárdame lo que tú puedas del olvido.

Acaso lo más notable del contenido de esta epístola sea la convergencia del artificio poético y el lenguaje conversacional; la valoración de lo clásico antiguo que todos llamarían modernismo y el sencillismo de la vida isleña en la que se

juntan el goce en el pintoresquismo actual y el rescate del antiguo mediterráneo y la Isla de Oro redivivos en el sueño; el pasado mítico y el presente histórico; el atavismo de su alma de poeta y los presentes males ordinarios del paciente del cuerpo y del alma.

Bibliografía

Bibliografia primaria

Darío, Rubén. Primeras notas. Managua, 1888.

. Canto errante. Madrid: Biblioteca Nueva, 1907.

. Escritos inéditos. Nueva York: E.K. Mapes, 1938.

. Autobiografía. Madrid: Mundo Latino, 1918 (O.c. XV).

. Poesías. México: FCE, 1952.

. Poesías completas. Madrid: Aguilar, 1975.

Bibliografia secundaria

Blanco Fombona, Rufino. El Modernismo y los poetas modernistas. Madrid, 1929.

Contreras, Francisco. Rubén Darío. Su vida y su obra. Barcelona: Agencia Mundial de Librería, 1930.

Díez-Canedo, Enrique. Letras de América. México, 1944, 92-95.

Ghiraldo, Alberto. El Archivo de de Rubén Darío. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.

Goic, Cedomil. “Generación de Rubén Darío”, Revista del Pacífico 4 (1967): 17-35.

. Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana. Vol. 2. Barcelona: Crítica, 1992.

Torres Rioseco, Arturo. Vida y poesía de Rubén Darío. Buenos Aires: Emecé, 1944.

Ruben Darío

Epístola a la señora de Leopoldo Lugones

I

Madame Lugones, j’ai commencé ces vers

en écoutant la voix d’un carillon d’Anvers…

¡Así empecé, en francés, pensando en Rodenbach[1]

cuando hice hacia el Brasil una fuga… de Bach![2]

En Río de Janeiro iba yo a proseguir,

poniendo en cada verso el oro y el zafir[3]

y la esmeralda de sus pájaros-moscas[4]

que melifican entre las áureas siestas foscas

que temen los que temen el cruel vómito negro.[5]

Ya no existe allá fiebre amarilla. ¡Me alegro!

Et pour cause. Yo pan-americanicé[6]

con un vago temor y con muy poca fe

en la tierra de los diamantes y la dicha

tropical. Me encantó ver la vera machicha,[7]

mas encontré también un gran núcleo cordial

de almas llenas de amor, de ensueños, de ideal.[8]

Y si había un calor atroz, también había

todas las consecuencias y ventajas del día,

en panorama igual al de los cuadros y hasta

igual al que pudiera imaginarse… Basta.[9]

Mi ditirambo brasileño es ditirambo

que aprobaría tu marido. Arcades ambo.[10]

II

Mas el calor de ese Brasil maravilloso,

tan fecundo, tan grande, tan rico, tan hermoso,
a pesar de Tijuca[11] y del cielo opulento,
a pesar de ese foco vivaz de pensamiento,
a pesar de Nabuco,[12] embajador, y de
los delegados panamericanos que
hicieron lo posible por hacer cosas buenas,
saboreé lo ácido del saco de mis penas;
quiero decir que me enfermé. La neurastenia
es un don que me vino con mi obra primigenia.
¡Y he vivido tan mal, y tan bien, como y tanto!
¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!
¡Y tan buen bebedor tengo[13] bajo mi capa
¡Y he gustado bocados de cardenal y papa!…
Y he exprimido la ubre cerebral tantas veces,
que estoy grave. Esto es mucho ruido y pocas nueces,
según dicen doctores de una sapiencia suma.
Mis dolencias se van en ilusiones y espuma.
Me recetan que no haga nada ni piense nada,
que me retire al campo a ver la madrugada
con las alondras y con Garcilaso,[14] y con
el sport.[15] ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y La Nación?

¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?[16]
Es preciso que el médico que eso recete, dé
también libro de cheques para el Crédit Lyonnais,[17]
y envíe un automóvil devorador del viento,
en el cual se pasee mi egregio aburrimiento,
harto de profilaxis, de ciencia y de verdad.

III

En fin, convaleciente, llegué a nuestra ciudad
de Buenos Aires,[18] no sin haber escuchado
a Míster Root[19] a bordo del Charleston sagrado;
mas mi convalecencia duró poco. ¿Qué digo?
Mi emoción, mi entusiasmo y mi recuerdo amigo,
y el banquete de La Nación,[20] que fue estupendo,
y mis viejas siringas con su pánico estruendo,
y ese fervor porteño, ese perpetuo arder,
y el milagro de gracia que brota en la mujer
argentina, y mis ansias de gozar de esa tierra,
me pusieron de nuevo con mis nervios en guerra.[21]
Y me volví a París.[22] Me volví al enemigo
terrible, centro de la neurosis, ombligo

de la locura, foco de todo surmenage[23]
donde hago buenamente mi papel de sauvage[24]
encerrado en mi celda de la rue Marivaux,
confiando sólo en mí y resguardando el yo.
¡Y sí lo resguardara, señora, si no fuera
lo que llaman los parisienses una pera![25]
A mi rincón me llegan a buscar las intrigas,
las pequeñas miserias, las traiciones amigas,
y las ingratitudes. Mi maldita visión
sentimental del mundo me aprieta el corazón,
y así cualquier tunante me explotará a su gusto.
Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo.
Por eso los astutos, los listos, dicen que
no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!
Que ando, nefelibata,[26] por las nubes… Entiendo.
Que no soy hombre práctico en la vida… ¡Estupendo!
Sí, lo confieso: soy inútil. No trabajo
por arrancar a otro su pitanza; no bajo
a hacer la vida sórdida de ciertos previsores.
Yo no ahorro ni en seda, ni en champaña, ni en flores.
No combino sutiles pequeñeces, ni quiero

quitarle de la boca su pan al compañero.
Me complace en los cuellos blancos ver los diamantes.
Gusto de gentes de maneras elegantes
y de finas palabras y de nobles ideas.
Las gentes sin higiene ni urbanidad, de feas
trazas, avaros, torpes, o malignos y rudos,
mantienen, lo confieso, mis entusiasmos mudos.

[Si el sportman[27] es Petronio,[28] con él mis gustos son:
porque, si no, prefiero a Verlaine[29] o a Villon.[30]]

No conozco el valor del oro… ¿Saben esos
que tal dicen lo amargo del jugo de mis sesos,
del sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta,
del pensamiento en obra y de la idea encinta?
¿He nacido yo acaso hijo de millonario?
¿He tenido yo Cirineo[31] en mi Calvario?

IV

Tal continué en París lo empezado en Anvers.
Hoy, heme aquí en Mallorca,[32] la terra dels foners
como dice Mossen Cinto,[33] el gran Catalán.

Y desde aquí, señora, mis versos a ti van,
olorosos a sal marina y azahares,
al suave aliento de las islas Baleares.
Hay un mar tan azul como el Partenopeo.[34]
Y al azul celestial, vasto como un deseo,
su techo cristalino bruñe con el sol de oro.
Aquí todo es alegre, fino, sano y sonoro.
Barcas de pescadores sobre la mar tranquila
descubro desde la terraza de mi villa,[35]
que se alza entre las flores de su jardín fragante,
con un monte detrás y con la mar delante.

[Veo el vuelo gracioso de las velas de lona
y los barcos que vienen de Argel y Barcelona.
Tengo arbolitos verdes llenos de mandarinas;
tengo varios conejos y unas cuantas gallinas,
y conforme al poeta, tengo un Cristo y un máuser.
Así vive este hermano triste de Gaspar Hauser.[36]]

V

A veces me dirijo al mercado, que está
en la Plaza Mayor. (¿Qué Coppée,[37] no es verdá?)

Me rozo con un núcleo crespo de muchedumbre
que viene por la carne, la fruta y la legumbre.
Las mallorquinas usan una modesta falda,
pañuelo en la cabeza y la trenza a la espalda.
Esto, las que yo he visto, al pasar, por supuesto.
Y las que no la llevan no se enojen por esto.
He visto unas payesas[38] con sus negros corpiños,
con cuerpos de odaliscas y con ojos de niños;
y un velo que les cae por la espalda y el cuello,
dejando al aire libre lo obscuro del cabello.
Sobre la falda clara, un delantal vistoso.
Y saludan con un bon di tengui[39] gracioso,
entre los cestos llenos de patatas y coles,
pimientos de corales, tomates de arreboles,
sonrosadas cebollas melones y sandías,
que hablan de las Arabias y las Andalucías.
Calabazas y nabos para ofrecer asuntos
a Madame Noailles[40] y Francis Jammes[41] juntos.
A veces me detengo en la plaza de abastos
como si respirase soplos de vientos vastos,
como si se me entrase con el respiro el mundo.

Estoy ante la casa en que nació Raimundo
Lulio.[42] Y en ese instante mi recuerdo me cuenta
las cosas que le dijo la Rosa a la Pimienta…[43]
¡Oh, cómo yo diría el sublime destierro
y la lucha y la gloria del mallorquín de hierro!
¡Oh, cómo cantaría en un carmen sonoro
la vida, el alma, el numen, del mallorquín de oro!
De los hondos espíritus es de mis preferidos.
Sus robles filosóficos están llenos de nidos
de ruiseñor. Es otro y es hermano del Dante.[44]
¡Cuántas veces pensara su verbo de diamante
delante la Sorbona vieja del París sabio!
¡Cuántas veces he visto su infolio y su astrolabio
en una bruma vaga de ensueño, y cuántas veces
le oí hablar a los árabes cual Antonio a los peces,[45]
en un imaginar de pretéritas cosas
que, por ser tan antiguas, se sienten tan hermosas!
[Excúsame, si quieres, oh Juana de Lugones,
Estas filosofías llenas de digresiones;
mas mi pasión por Ramón Llull es pasión vieja,
perfumada de siglos, de verso y de conseja.

Núñez de Arce[46] hizo un bello poema: Núñez de Arce
blancos pétalos sueltos del azahar esparce;
mas Ramón Lull es el limosnero de Hesperia,
injerto en un gran roble del corazón de Iberia,
que necesita el Hércules fuerte que le sacuda
para sembrar de estrellas nuestra tierra desnuda.]

VI

Hice una pausa.
El tiempo se ha puesto malo. El mar
a la furia del aire no cesa de bramar.
El temporal no deja que entren vapores. Y
un yacht de lujo busca refugio en Porto-Pi.
Porto-Pi es una rada cercana y pintoresca.
Vista linda: aguas bellas, luz dulce y tierra fresca.
¡Ah, señora, si fuese posible a algunos el
dejar su Babilonia, su Tiro, su Babel,
para poder venir a hacer su vida entera
en esta luminosa y espléndida ribera!
Hay no lejos de aquí un archiduque austriaco[47]
que las pomas de Ceres y las uvas de Baco
cultiva, en un retiro archiducal y egregio.

Hospeda como un monje –y el hospedaje es regio–.
Sobre las rocas se alza la mansión señorial
y la isla le brinda ambiente imperial.
Es un pariente de Jean Orth.[48] Es un atrida
que aquí ha encontrado el cierto secreto de su vida.
Es un cuerdo. Aplaudamos al príncipe discreto
que aprovecha a la orilla del mar ese secreto.
La isla es florida y llena de encanto en todas partes.
Hay un aire propicio para todas las artes.
En Pollensa ha pintado Santiago Rusiñol[49]
cosas de flor, de luz y de seda de sol.
Y hay villa de retiro espiritual famosa:
La literata Sand[50] escribió en Valldemosa
un libro. Ignoro si vino aquí con Musset,[51]
y si la vampiresa sufrió o gozó, no sé*
¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas
costas antes de que las prematuras canas
de alma y cabeza hicieran de mí la mescolanza
formada de tristeza, de vida y esperanza?

———

*He leído ya el libro que hizo Aurora Dupin.

Fue Chopin el amante aquí. ¡Pobre Chopin!…

¡Oh, qué buen mallorquín me sentiría ahora!

¡Oh, cómo gustaría sal de mar, miel de aurora,

al sentir como en un caracol en mi cráneo

el divino y eterno rumor mediterráneo!

Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día,

después que le dejaron loco de melodía

las sirenas rosadas que atrajeron su barca.

Cuanto mi ser respira, cuanto mi vida abarca,

es recordado por mis íntimos sentidos;

los aromas, las luces, los ecos, los ruidos,

como en ondas atávicas me traen añoranzas

que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas.

Mas ¿dónde está aquel templo de mármol, y la gruta

donde mordí aquel seno dulce como una fruta?

¿Dónde los hombres ágiles que las piedras redondas

recogían para los cueros de sus hondas?…

Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora.[52]

Ahora hay comerciantes muy modernos. Ahora

mandan barcos prosaicos la dorada Valencia,

Marsella, Barcelona y Génova. La ciencia

comercial es hoy fuerte y lo acapara todo.

205 Entretanto, respiro mi salitre y mi yodo

brindados por las brisas de aqueste golfo inmenso,

y a un tiempo, como Kant[53] y como el asno, pienso.

Es lo mejor.

VII

Y aquí mi epístola concluye.

Hay un ansia de tiempo que de mi pluma fluye

210 a veces, como hay veces de enorme economía.

“Si hay, he dicho, señora, alma clara, es la mía”.[54]

Mírame transparentemente, con tu marido,

y guárdame lo que tú puedas del olvido.

Anvers - Buenos Aires - París, Palma de Mallorca.

MCMVI [1907]

1 Albrecht Rodenbach (1856-1880), poeta y autor dramático flamenco.

2 Viajó a Brasil como representante de Nicaragua al Congreso Panamericano en 1906.

3 Zafir, m. forma desusada de zafiro.

4 Pájaros-moscas, referencia a las aves multicolores del género tanagras, existentes especialmente en el este de Brasil.

5 Vómito negro o fiebre amarilla.

6 Alude a su asistencia a la Segunda Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, en julio de 1906, como secretario de la delegación de Nicaragua, ocasión en que compone “Salutación al águila”, recogida también en el Canto errante, poema que despertará los reparos de Rufino Blanco Fombona. Vid. Torres Rioseco, Arturo.

7 Machicha, danza popular brasileña.

8 Se refiere aparentemente al banquete que le fue ofrecido para homenajearlo, con la adhesión del presidente de la Conferencia Joaquim Nabuco, y al encuentro con sus amigos escritores Mayorga Rivas, de Salvador, y Juan Ramón Molina y Froilán Turcios, de Honduras.

9 Igual al mejor de la fantasía. Basta. Figura correctionis.

10 Arcades ambo. lat. expresión que se emplea para significar que las personas a que se alude son poetas.

11 Tijuca, hermosa cascada en las cercanías de Río de Janeiro.

12 Se refiere a Joaquim Nabuco (1849-1910), diplomático y abolicionista brasileño, presidente de la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro de 1906.

13 Guardo, seguimos a Méndez Plancarte en esta corrección.

14 Garcilaso de la Vega (1503-1536), poeta lírico español.

15 Sport, ing. m. deporte, expresión cuyo uso es muy posterior.

16 Stendhal, seudónimo de Henri Beyle (1783-1842), novelista francés, cónsul en Italia bajo Louis-Philippe.

17 Crédit Lyonnais, banco francés.

18 “Debido a su salud quebrantada y a instancias de sus amigos argentinos, el

poeta decidió un viaje a Buenos Aires. En aquella ciudad fue recibido en palmas. Sus amigos y La Nación le dieron un gran banquete el veintidós de agosto, al cual concurrieron todos los literatos argentinos radicados en Buenos Aires", Torres Rioseco: 92.

19 Se refiere a Elihu Root, secretario de Estado norteamericano de la administración del presidente Theodore Roosevelt, delegado a la Segunda Conferencia Panamericana de Río de Janeiro de 1906.

20 Banquete que tuvo lugar en Buenos Aires el 22 de agosto de 1906.

21 Enferma nuevamente y sufre una parálisis. Una vez repuesto viaja a Europa.

22 Regresó a París en septiembre de 1906.

23 Surmenage, exceso de trabajo, agotamiento.

24 Sauvage, fr. m. salvaje.

25 Pera, fr. poire, persona que se deja engañar fácilmente, ingenuo, quelle poire, ce type!

26 Nefelibata, lo mismo que andar en las nubes.

27 Sportman. ingl. deportista.

28 Petronio (†65), escritor latino autor de Satyricon.

29 Verlaine, Paul (1844-1896), poeta francés.

30 Villon, François (¿1431-1489?), poeta francés.

31 Cireneo, Lucas, 23: 26.

32 En enero de 1907 se halla en Palma de Mallorca. Visita toda la isla. En su novela La isla de oro, caps. I, II y III, desarrolla contenidos equivalentes a los que se desarrollan aquí.

33 Mossen Cinto, referencia al poeta catalán Jacinto Verdaguer (1845-1902).

34 Partenopeo, mit. gr.: la bahía de Nápoles donde fue a parar Parténope, sirena

vencida en el canto por Orfeo, y donde se le erigió una tumba.

35 La Villa “El Torrero”, en Palma de Mallorca.

36 Kaspar Hauser (1812-1833), personaje huérfano, de traje humilde y aspecto huraño que aparece en Nüremberg en 1828 con una carta en que se dice que ha sido confiado a unos campesinos. Imagen de la derelicción al que Darío también se refiere en La isla de oro. El oro de Mallorca.

37 Se refiere al poeta francés François Coppée (1842-1908), adjetivando el nombre como una locución de modo.

38 Payesas, campesinas de Cataluña o las Baleares.

39 Bon di tengui, mallorquín: que tenga buen día.

40 Condesa de Noailles (1876-1933) poeta francesa. Darío alude al sentimiento de adhesión a la naturaleza que caracteriza su poesía de aquellos años.

41 Francis Jammes (1868-1938). Darío alude al contenido sencillista y floral de admiración a la naturaleza de De l’Angelus de l’aube à l’Angelus du soir (1898).

42 Raymond Llull, Raimundo Lulio (1235-1315), poeta, escritor y filósofo catalán.

43 Rosa a la Pimienta, referencia al escrito de Lulio.

44 Dante Alighieri (1265-1321), autor de la Divina commedia.

45 Cual Antonio a los peces, referencia a San Antonio.

46 Núñez de Arce, Gaspar (1834-1903), poeta y dramaturgo español.

47 El archiduque Luis Salvador. V. Autobiografía, LXI.

48 Johann Orth fue el nombre que adoptó el archiduque Juan Salvador de Austria, hijo de Leopoldo II, cuando renunció a sus prerrogativas en la corte; desapareció en 1891. Darío le dedicó un artículo recogido en Todo al vuelo.

49 Santiago Rusiñol (1861-1931), pintor, novelista y comediógrafo catalán.

50 George Sand, Aurora Dupin (1804-1876), escritora francesa, amante de Federico Chopin en Mallorca.

51 Alfred de Musset (1810-1857), poeta francés apasionadamente enamorado de Georges Sand en 1833, vive una relación tormentosa durante los años 1833 a 1835 en Fontainebleau, Venecia y París, pero no en Mallorca.

52 Figura correctionis. El poeta enmienda el rumbo distraído por su ensueño.

53 Inmanuel Kant (1724-1804), filósofo alemán.

54 Alusión al verso 48 de Cantos de vida y esperanza, 1: y si hay una alma sincera, ésa es la mía.

V

“Recado a Victoria Ocampo, en la Argentina”, de Gabriela Mistral

Introducción

“Recado a Victoria Ocampo, en la Argentina”, de Gabriela Mistral, es el poema que cierra la sección “Recados”, la última del libro Tala (1938), que contiene seis epístolas en verso: “Recado de nacimiento para Chile”, “Recado a Lolita Arriaga, en México”, “Recado para las Antillas”, “Recado a Rafaela Ortega, en Castilla” y “Recado para la ‘Residencia de Pedralbes’, en Cataluña”. El primero es carta de respuesta a un amigo por el anuncio del nacimiento de una niña. Dos de ellos remiten a lugares y la celebración del día de la niña en las Antillas y el recuerdo gozoso de la casa durante su estancia en la Residencia de Pedralbes. Otros tres poemas son panegíricos y tienen por destinatarias a tres mujeres: Lolita Arriaga, en México, Rafaela Ortega, en Castilla, y Victoria Ocampo, en Argentina.

Cuatro de ellos están compuestos en verso libre de arte mayor, otro en cuartetos endecasílabos de rima romanceada -a-a, y uno de versos eneasílabos de rima romanceada -í-a. Más tarde, en Lagar (1954), incluirá otro poema del mismo género: el “Recado terrestre”, en versos endecasílabos sueltos, que aparece también en una sección final, inmediatamente antes de “Epílogo”. De todos ellos, “Recado a Victoria Ocampo, en Argentina” es la misiva más directa y familiar.

Entre sus inéditos, se cuenta el poema titulado “Recado para Alfonso Reyes” (Mistral, Reino, 1983), en versos octosílabos y rima romanceada, carta de excusa.

¿Qué es un recado?

Recado es expresión que va más allá de “mensaje o respuesta que de palabra se da o se envía a alguien” (DRAE). Gabriela Mistral designa con esta palabra dos géneros diferentes. Por una parte, los artículos periodísticos, crónicas o ensayos en prosa que escribió en gran cantidad y, por otra, muy particularmente, las originales epístolas escritas en verso o cartas poéticas que se suman con su novedad inconfundible a una larga tradición latina, hispánica e hispanoamericana.

En una determinación metapoética, los “Recados” son definidos de la siguiente manera en los Notas finales del libro Tala (1938):

Las cartas que van para muy lejos y que se escriben cada tres o cinco años, suelen aventar lo demasiado temporal –la semana, el año– y lo demasiado menudo –el natalicio, el año nuevo, el cambio de casa–. Y cuando, además, se las escribe sobre el rescoldo de una poesía, sintiendo todavía en el aire el revoloteo de un ritmo sólo a medias roto y algunas rimas de esas que llamé entrometidas, en tal caso, la carta se vuelve esta cosa juguetona, tirada aquí y allá por el verso y por la prosa que se la disputan.

Por otra parte, la persona nacional con quien se vivió (personas son siempre para mí los países) a cada rato se pone delante del destinatario y a trechos lo desplaza. Un paisaje de huertos o de caña o de cafetal, tapa de un golpe la cara del amigo al que sonreíamos; un cerro suele cubrir la casa que estábamos mirando y por cuya puerta la carta va a entrar llevando su manojo de noticias.

Me ha pasado esto muchas veces. No doy por novedad tales caprichos o jugarretas: otros las han hecho y, con más pudor que yo, se las guardaron. Yo las dejo en los suburbios del libro, fuora dei muri, como corresponde a su clase un poco plebeya o tercerona. Las incorporo por una razón atrabiliaria, es decir, por una loca razón, como son las razones de las mujeres: al cabo, estos recados

llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y en el que me voy a morir.

La Nota permite distinguir tres rasgos principales que Gabriela Mistral hace suyos en esta definición. Primero, el recado desplaza la carta familiar frecuente de noticias o informaciones sobre hechos particulares o incidentales y la referencia a tiempos muy definidos, en favor de cartas que se escriben a distancia del destinatario "cada tres o cinco años", debe entenderse, de hechos de mayor trascendencia y significación general eliminando lo anecdótico. Seguidamente, apunta su distanciamiento de la epístola poética tradicional y su metro regular –generalmente tercetos endecasílabos– mientras, cuando se trata del recado poético, lo escribe en verso libre de ritmo roto a medias y de rimas entrometidas, externas e internas, mezclado con el coloquialismo –el antiguo sermo de la epístola– propio de la carta familiar, esta se vuelve esta cosa juguetona "tirada aquí y allá por el verso y por la prosa que se la disputan", marcada por la oralidad y por su carácter híbrido. Esta cercanía con la lengua hablada es en Gabriela Mistral un fenómeno singularmente marcado –"la costa a que me trajiste", "te digo adiós y aquí te dejo", "te quiero porque eres vasca, y eres terca y apuntas lejos", etc. etc.– ilustran, entre otros rasgos, la oralidad de este poema.

Por otra parte, su experiencia de vida en diversos países le lleva a confundir naciones y personas metaforizando sus figuras. Nación o persona nacional: México, Castilla, Cataluña, Argentina, y sus paisajes, huertos, cerros, mediante lo que llama un capricho o jugarreta, desplaza la figura del/la destinatario/a. El país o el paisaje se hacen personas, las personas se hacen país o paisaje.

Mirado con humor, por último, este juego mezclado la lleva a dejar los recados "en los suburbios del libro, fuora dei muri", por un lado, como la sección final del libro; por otro, como un género marginal. A pesar de todo, los incorpora por una loca razón: "como son las razones de las mujeres: al cabo, estos recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y en el que me voy a morir". Habla de su "dejo rural", es decir de la transfiguración del lenguaje, de la sintaxis, del léxico y del temple de ánimo que lo caracteriza.

La representación o retrato de Victoria Ocampo tiene en Gabriela Mistral además un recado en prosa sobre "Victoria Ocampo" (Febrero de 1942),[1] quien escribió

tal vez uno de sus ensayos más notables con una elaborada caracterización que confirma los rasgos físicos y morales del retrato de la escritora en el recado poético de unos años antes.

Victoria Ocampo conoció a Gabriela en 1930, en Madrid. Ella cuenta cómo en el primer encuentro Gabriela le reprochó que hubiera nacido en la más cosmopolita de las ciudades de Sudamérica, que fuera tan afrancesada y que hubiese ignorado a Alfonsina Storni. Tenían un año de diferencia y a esa fecha una tenía 47 y la otra 48 años de edad. Se encontraron todavía algunas veces más. En plan de caracterización de la escritora argentina de ella dice:

En Victoria ha de haber muchas Victorias, pues yo me conozco cuando menos cuatro… Una es la ahijada de Francia, que se saben todos –oraciones, rondas y cuentos de hadas recibidos de la aya francesa que escamoteaba el habla criolla…

Y hay al costado acá de esta fiel al Sena y a Racine, una “advertida” de que el Sena no vale para todas las cosas –por ejemplo– para el viento fuerte de la aventura y para cierta frescura de las instituciones a causa de haberse vuelto el pobre, parisianamente, urbe nueva. Esta Victoria que hace la escapada hacia el canal, llega al otro lado y se aposenta en la orilla diez veces opuesta, por gana de la ráfaga del canal o de la mediterránea, más otras dádivas que se reciben allí y sólo allí: una poesía menos metida en la carne y una prosa más permeada de música y por allí de gracia. Y detrás de estas dos Victorias de mente prestada a la extranjería, detrás de estas dos grandes veleidades, que unos le tienen por vicio y otros por niñerías, una formidable argentinaza que, en cuanto tira ese espejo en que se mira y se desfigura a todo gusto, se nos quedan los suyos, en la más radical y desusada argentinidad, riéndose de los que les creímos las jugarretas y como diciendo: –¿Qué te figurabas? ¿Creías, gran boba, que se puede tener una Pampa de esta anchura y este vigor y un río como el Plata, y se puede vivir con el Martín Fierro sesteando bajo el sesgo y no llevarlo en el alma tanto como se les carga en el cuerpo? ¿Tú crees que se camina con este paso largo de lebrel y se respira con este cuello de llama y se gozan estas dunas inacabables, siendo del Loire y soñando Picadilly? (49)

Y más adelante:

Y esta Victoria va a ser la que se queda después del rasgón, hecho en la hiedra o la buganvilia europea y nos queda delante la piedra desnuda, el bloque terco e íntegro de una argentinidad maciza, que parece que nunca fue desmoronado de su cantera: queda la mujeraza del Río de la Plata, y en adelante, aunque os digan esto y aquello ya no veréis sino a esta fiel, hecha a imagen y semejanza de su geografía. Nadie os hará creer más en las Victorias de los espejos enhollinados o fraudulentos. (50)

Y un último rasgo, para Gabriela Mistral el más preocupante, es el siguiente:

Esta Victoria criolla es dueña de todas las holguras y desenvolturas que dan el nombre y la riqueza para vivir, y sin embargo, ella es hasta tímida consumada para lo que nos es el vivir, para lo que es el decir (ella dice “expresarse”), para derramar su rica médula humana sobre un papel. ¡Parece defenderse con su verbo, y su verbo bastaría como dato mental! (50)

El marco de referencia a que apunta la situación de la enunciación es su estancia durante ocho días, en el mes de abril en Villa Victoria, Mar del Plata, casa de verano de la escritora, durante la Semana Santa, de 1938. Hay un efecto de poema postal en el que el texto tiene al dorso una referencia gráfica. Existen fotografías de Villa Victoria que muestran el frente de la casa, algunos ángulos y sus jardines y tenemos su dirección en el barrio Divino Rostro, calle Matheu 1851, Mar del Plata, donde hoy día, rescatada como un monumento, funciona el Centro Cultural Villa Victoria Ocampo.

Cumpleaños

Entre las referencias que enmarcan exteriormente la producción del poema está la celebración el 7 de abril, del cumpleaños de Victoria Ocampo, fecha de nacimiento que ambas compartían. Es con motivo de esta celebración que Gabriela Mistral escribe este recado.

Durante la estadía de Gabriela Mistral en Villa Ocampo, ambas escritoras se enviaban mensajes de una habitación a otra. Es lo que la escritora argentina llamará "cartas habladas", pues "una carta que va de un piso a otro de una casa tiene forzosamente que ser diferente de una composición literaria del género epistolar, como un pájaro vivo de uno embalsamado" ("Gabriela Mistral en sus cartas", 64-65). De esos mensajes se han conservado tres de Gabriela Mistral, mientras los de Victoria Ocampo están perdidos. Gabriela Mistral estaba acompañada de Consuelo Connie Saleva, secretaria y amiga portorriqueña que la acompañara en Francia, California, EE.UU., México, Brasil y Argentina. Coincidió con la presencia de María Rosa Oliver, entre otras. Varias personas alojaban en la casa simultáneamente –la casa tenía once habitaciones–, aunque su dueña estuviera enferma.

Era el tiempo de las pruebas de imprenta de la primera edición de Tala que publicará Sur, en 1938. Gabriela habla de "Nocturno del descendimiento" que ha dedicado a Victoria, pero debe entenderse que el último poema del libro es el "Recado a Victoria Ocampo, en la Argentina", poema de despedida, en agradecimiento y correspondencia por su hospitalidad y como saludo del cumpleaños.

Recepción

La escritora argentina recuerda de la siguiente manera aquella fecha, aunque equivoca el año. Se trata de 1938 y no de 1937:

"Pasó en Mar del Plata el 7 de abril de 1937. Era el día de su cumpleaños. Lo compartíamos, pero sólo descubrimos la coincidencia entonces. Bajé temprano a desearle la felicidad que acostumbramos a desear en fecha fijas, como pidiendo

prórroga. Estaba sentada en la cama, lápiz en mano, corrigiendo algo. ‘¿Qué has escrito?’, le pregunté. ‘Un recado para ti, para el día de tu santo, como le llamas’.

‘¿Puedo leer?’

Victoria, la costa a que me trajiste,

tiene dulces los pastos y salobre el viento,

el mar Atlántico como crin de potros

……

Te digo adiós y aquí te dejo,

45 como te hallé, sentada en dunas.

……

Guarda libre a tu Argentina

el viento, el cielo y los trojes;

libre la Cartilla, libre el rezo,

libre el canto, libre el llanto.

“En 1937, en la mañana que olía a pan tostado, el pedido de guardar libres a mi Argentina, a la cartilla y al rezo, aunque extravagante no me sorprendió por venir de Gabriela. Ella, la tan viajera, tenía temor de que yo pudiera irme definitivamente del país y quería a todo trance impedírmelo. Con ese fin intentaba persuadirme de que mi presencia en Argentina era necesaria. Por eso, en su poema me encargaba tierras de América. Más tarde, llegó un momento en que quiso arrancarme precipitadamente de estas tierras. Quizá se sintió en parte

responsable (cosa totalmente equivocada) de mi no querer abandonarlas cuando la cartilla y el rezo no eran libres. Pero aunque no me extrañó el pedido del Recado (que se anticipaba) me pareció, eso sí, nacer de la más desenfrenada fantasía. Todo pensé, menos que el final de ese poema escrito el día de “nuestro santo” podía ser profético, que nuestra Argentina podía estar realmente amenazada, que para guardarle la libertad, íbamos a tener que sacrificarle la nuestra, por lo menos, la personal y material (la otra, ¿quién nos la quita?). El tono del pedido era grave y urgente, como cuando nos dicen por lo que más quieras.

Por la Ley vieja de la Tierra;

por lo que es, por lo que ha sido,

60 por tu sangre y por la mía,

¡por Martín Fierro y el Gran Cuyano*

y por Nuestro Señor Jesucristo!

“Pero el 7 de abril de 1937 yo no sabía que el poema escrito por Gabriela, el poema del día de ‘nuestro santo’, el de los siete niños, los médanos, las torcazas, y el Dios tremendo, era una profecía.

“Y ella tampoco sabía que yo no lo sabía”.

…

–“Para celebrar la fecha y la coincidencia, me dedicó el poema que acabo de citar, cuyo original, escrito con lápiz, lo guardé tan bien que ahora lo he

perdido… Me dio el poema como si me estuviera ennobleciendo. Aparte del placer, qué alivio fue".

("Y Lucila le hablaba a río", La Nación, Buenos Aires, 3 de marzo, 1957)

Bajo la dictadura de Juan Domingo Perón, Victoria Ocampo fue detenida en prisión y liberada solamente en 1953, por efecto de un cable dirigido por Gabriela Mistral al dictador y la intervención de Jawaharlal Nehru. En 1957, Victoria Ocampo vio a Gabriela en Estados Unidos, cuando ésta ya no podía verla.

El poema

"Recado a Victoria Ocampo, en Argentina" es un poema de 62 versos, ordenados en nueve grupos estróficos de 7, 8, 5, 6, 9, 8, 7, 7 y 5 líneas; escrito en verso libre de 6 a 14 sílabas, con distantes y ocasionales rimas asonantes en -a-a, -a-o, -e-a, -e-o, -i-a, -i-o, -o-a, -o-e, -o-o, y múltiples rimas internas. La edición de Editorial Sur del poema fue modificada felizmente en unas pocas líneas en la edición de 1947 de Editorial Losada. La edición de Editorial Losada, en todas sus colecciones, cae en la errata de pasos por pastos, en el segundo verso del poema.

Partes del recado

El recado poético, "Recado a Victoria Ocampo, en Argentina", como otros de sus recados poéticos, pertenece al género de la carta panegírica, elogio de la gran escritora argentina Victoria Ocampo (1890-1979).

Matriz y modelo

La matriz del texto poético es la alabanza de Victoria Ocampo y es al mismo tiempo el elogio del paisaje y de Villa Victoria, la casa de verano en Mar del Plata de Victoria Ocampo, a cuya semejanza aparece hecha.

Victoria, sin más agregados, es el apóstrofe con que se la saluda (salutatio), seguido del tú de amistad, ternura y confianza, a la destinataria de la carta. Términos de cercanía y afecto, rasgos que se extenderán en la hipervaloración de paisaje y casa. La costa, el mar Atlántico, el ganado –en una hermosa imagen comparativa cruzada de lo marino y lo animado AB/BA: el mar Atlántico como crin de potros / y los ganados como el mar Atlántico– "y tu casa", con flores, hierros y maderas, "conversación, lealtad y muros", nota esta última que remite a la separación de huéspedes y señora de la casa y al orden, la protección, la seguridad, y la disciplina cortés.

Modelo y amplificación

Los versos 1 a 7, el primer grupo estrófico, constituye el modelo del texto poético, que será ampliado en las estrofas siguientes.

Están allí los componentes integradores del paisaje que reúne los términos opuestos, del gusto, de lo dulce y lo salobre, y el mar y sus olas y los ganados numerosos, partícipes de la inmensidad de su extensión. Y la casa que concierta la belleza y los aromas con la sólida autenticidad de lo material –hierros y maderas y muros–, así como de lo espiritual: conversación y lealtad:

Victoria, la costa a que me trajiste,

tiene dulces los pastos y salobre el viento,

el mar Atlántico como crin de potros

y los ganados como el mar Atlántico.

5 Y tu casa, Victoria, tiene alhucemas,

y verídicos tiene hierro y maderas,

conversación, lealtad y muros.

La casa

La amplificación (amplificatio) dará lugar en ésta y las estrofas siguientes a una descripción (descriptio) de los rasgos de casa y persona, dignos de elogio y alabanza, que tienen que ver, primero, con la construcción y las dimensiones de la casa, hecha a imagen de Victoria y no de medidas convencionales. Luego, como una réplica –vaina– de su cuerpo, hija y madre a la vez. Estructura de paz y sueño, que le dio puertas para abrir y cerrar, y umbral que la acoge y espera:

Albañil, plomero, vidriero,

midieron sin compases, midieron mirándote,

10 midieron, midieron…

Y la casa, que es tu vaina,

medio es tu madre, medio tu hija…

Industria te hicieron de paz y sueño;

puertas dieron para tu antojo;

15 umbral tendieron a tus pies…

Esta es una primera espacialización de lo humano y una humanización del espacio material, una identificación de casa y persona.

Alimentos

La hablante que goza de su hospitalidad elogia el pan y la fruta, el vino y la leche, con doble sobrepujamiento. Mujer “terrestre”, por estar ligada a la tierra, no mera terrateniente, en la totalidad de sus manifestaciones, cultivos y procesamientos finales: “de la mano a la mano / con espiga y horno, cepa y lagar”:

Yo no sé si es mejor fruta que pan

y es el vino mejor que la leche en tu mesa.

Tú decidiste ser “la terrestre”,

y te sirve la Tierra de la mano a la mano,

20 con espiga y horno, cepa y lagar.

Ser la “terrestre”, significa ahora una identificación de la mujer y la Tierra, una Demeter o Ceres argentina.[2]

Victoria y sus siete hijos

Elogia casa y jardín y en ellos a la madre y a sus siete hijos que llenan su vida de juego y alegría, enredada con ellos y dejándose caer en los pastos y en las arenas o médanos platenses:

La casa y el jardín cruzan los niños;

ellos parten tus ojos yendo y viniendo;

sus siete nombres llenan tu boca,

los siete donaires sueltan tu risa

25 y te enredas con ellos en hierbas locas

o te caes con ellos pasando médanos.

Imagen de la Madre de una suma mágica de hijos, madre vigilante, alegre y juguetona.

Agradecimientos

Manifiesta, enseguida, en una serie enumerativa anafórica, la gratitud por muchas cosas: por el verdadero disfrute del sueño que le brinda la casa, y las sensaciones del abrigo y el suave roce de mantas de lana merino, por las rojas flores del ceibo, por el canto mañanero de las torcazas, y de las aves atraídas por la “fuente de pájaros”, por el verde de la naturaleza toda, que da descanso y alivio a sus ojos heridos, por el aroma salino del viento y por su acogedora relación con los numerosos escritores de todos los extremos del mundo, que invitados por ella habitaron su casa. El número considerable de ellos y la variedad de sus orígenes la llevan a la exageración cuantitativa –una locura–,

cuarenta en lugar de cuatro puntos cardinales:

Gracias por el sueño que me dio tu casa,

que fue de vellón de lana merino;

por cada copo de tu árbol de ceibo,

30 por la mañana en que oí las torcazas;

por tu ocurrencia de “fuente de pájaros”,

por tanto verde en mis ojos heridos,

y bocanada de sal en mi aliento:

por tu paciencia para poetas

35 de los cuarenta puntos cardinales…

Declaración de afecto

En correspondencia con todo ello, manifiesta su afecto a Victoria por muchas razones: por su origen, con quien se identifica; por su carácter o temperamento, de lo étnico o heredado a lo por venir; y porque se parece a lo natural americano: al maíz, que inunda el continente, y llena la mano y la boca, y se parece a la pampa dominada por el viento y el alma que es el misterio divino, la razón cristiana de América. Esto es, corresponder –“pagar con igualdad, relativa o proporcionalmente, afectos beneficios o agasajos” (DRAE)–. Pone de este modo el tono positivo, afín, afectuoso y conmovido por la admirable personalidad de la huésped en un grado de intensidad abierto y declarado con el acento puesto en el incremento dimensional: abundancia y extensión superlativa como espacialización suma de la imagen de la mujer o su representación, por su parecerse a ‘bultos naturales’: al maíz abundante, a la pampa que solo el viento

domina y el alma grande y divina.

Lo representado es dicho, pero más que nada expresado; primero, como virtud específica de amor y gratitud, ternura y admiración, sin reparos –terca es virtud, vale por tenaz y decidida–; pura positividad y positividad intensa marcada por la dimensionalidad, la grandeza, la gracia y el juego alegre y maternal de la mujer; como implícita gratitud por la acogida, el descanso dulce y hermoso:

Te quiero porque eres vasca

y eres terca y apuntas lejos,

a lo que viene y aún no llega;

por tus esperanzas

y porque te pareces a bultos naturales:

40 a maíz que rebosa la América

rebosa mano, rebosa boca,

y a la Pampa que es de su viento

y el alma que es del Dios tremendo…

Despedida y encargos

Con esta alta intensidad se despide –valedictio–, “Te digo adiós y aquí te dejo”, a la hora de partir de su tierra encargando o encomendando a la mujer dimensionalmente grande y gigantesca como la naturaleza y el país argentino –ceiba, flamenco, andina y fluvial, Río de la Plata, la pampa, y las tierras de América–, como tarea dominante. Este es el mundonovismo espacial ensoñado por la Mistral, que con la misma marca dimensional le solicita el cuidado de las

tierras de América en nuevos términos de modos espaciales: “a ti tan ceiba y tan flamenco, y tan andina y tan fluvial, y tan cascada cegadora, y tan relámpago de la Pampa”.

Te digo adiós y aquí te dejo,

como te hallé, sentada en dunas.

Te encargo tierras de la América,

¡a ti tan ceiba y tan flamenco,

y tan andina y tan fluvial

y tan cascada cegadora

y tan relámpago de la Pampa!

Por último, le encarga o pide –petitio–, final y consecuentemente, que asuma, grande y poderosa, las tareas que cuiden de la libertad de su país, su naturaleza y su agricultura, así como de la educación popular, la religión, el canto y la danza, el mundo del gaucho y la vida –dolor y dicha– de todo ser humano:

Guarda libre a tu Argentina

el viento, el cielo y los trojes;

libre la Cartilla, libre el rezo,

libre el canto, libre el llanto.

el pericón y la milonga,

libre el lazo y el galope

¡y el dolor y la dicha libres!

Para concluir, pone las razones múltiples –americanas y cristianas– que habrán de moverla, “por lo que más quieras” como dirá Victoria –argumentatio–: por amor a la tierra, a la tradición, por la herencia americana, india y occidental, por Martín Fierro, el gaucho dolorido, por José de San Martín, el Libertador, y por Nuestro Señor Jesucristo:

Por la Ley vieja de la Tierra;

por lo que es, por lo que ha sido,

60 por tu sangre y por la mía,

¡por Martín Fierro y el Gran Cuyano

y por Nuestro Señor Jesucristo!

En suma

“Recado a Victoria Ocampo, en Argentina” es carta mixta de alabanza y admiración, de amistad, de agradecimiento, de elogio de las cosas y carta de petición. Quien escribe es la hospedada agradecida y llena de amor por la admirable mujer a quien alaba por sus virtudes y elogia por sus cosas, mezclando afecto, admiración, gratitud y esperanza de grandeza. Todo en un tono de virtudes específicamente afectivas, cardíacas, en grado positivo y magnificador de considerable intensidad. A quien escribe es a su generosa huésped, en agradecimiento por su amistad, por sus atenciones y por su hospitalidad; a una mujer a quien ve como la imagen de la casa, del campo y del país, en un juego de dimensiones físicas –mujer grande, bultos naturales, país extenso, continente americano– y morales –terca, vasca, maternal y lúdica–. Escribe sobre la grandeza moral y física de la elogiada, sobre el eco de la naturaleza en su figura,

réplica del entorno grandioso y perfumado. Entre las cosas externas, pondera la casa, imagen de su cuerpo, el cuerpo, los alimentos, el jardín y los hijos. Le encarga el cuidado de la libertad de la Argentina y de sus bienes naturales y culturales. Entre las cosas internas: le agradece el goce del descanso y del sueño, por la belleza del jardín y del paisaje. El poema rescata definitivamente a la terrestre, a la mujer vinculada y reconocible en la tierra argentina y americana, cuyas virtudes intelectuales la hacen digna de altas tareas y responsabilidades históricas y culturales en nuestro mundo. Al mismo tiempo, posterga la extranjería, que le reprochaba en el primer encuentro de 1930, para ponderar los rasgos físicos, morales e intelectuales de su autoctonía, enriqueciendo con nuevos rasgos su compleja imagen personal en la que se unen fuerza y timidez, tierra y escritura.

Bibliografía

Goic, Cedomil. “Gabriela Mistral, ‘Recado terrestre’”. Taller de Letras 27 (1999): 9-22.

Iglesias, Augusto. Gabriela Mistral y el modernismo en Chile. Ensayos de crítica subjetiva. Santiago: Editorial Universitaria, 1950, 452 p.

Meyer, Doris. Victoria Ocampo. Against the Wind and the Tide. Austin, Texas: The University of Texas Press, 1990, 314 p.

. “La correspondencia entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo: reflexiones sobre la identidad americana”, Taller de Letras. Número especial (1996): 87-100.

Mistral, Gabriela. Tala. Poemas. Buenos Aires: Sur, 1938.

. Tala. Poemas. Buenos Aires, 1946.

. Lagar. Santiago: Editorial del Pacífico, 1954.

. Poesías completas. Madrid: Aguilar, 1966.

. Reino. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1983.

. Amasijo. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2008.

. "Victoria Ocampo", Gabriela Mistral piensa en… Selección y prólogo de Roque E. Scarpa. Santiago: Andrés Bello, 1978: 49-56; en La tierra tiene la actitud de una mujer. Selección y prólogo de Pedro Pablo Zegers. Santiago: RIL editores, 1998, pp. 243-249. Tb. en Antología Mayor. Santiago: Editorial Cochrane, 1992, pp. 457-462.

Mistral, Gabriela y Victoria Ocampo. Esta América Nuestra. Correspondencia 1926-1956. Introducción y notas de Elizabeth Horan y Doris Meyer. Buenos Aires: El Cuenco de Plata Latinoamericana, 2007, 352 p.

Ocampo, Victoria. Supremacía del alma y de la sangre. Buenos Aires-Madrid: Sur, 1935, 57 p.

. "Gabriela Mistral en sus cartas", Testimonios. Sexta serie (1957-1962). Buenos Aires: Sur, 1963, pp. 59-82. Repr. parcialmente en Efraín Szmulewicz, Gabriela Mistral (Biografía emotiva). Santiago: Editorial Orbe, 1974, pp. 86-90.

. "Y Lucila le hablaba a río", La Nación (Buenos Aires, 3 de marzo, 1957); Sur 245 (marzo-abril 1957): 75-82.

Salomone, Alicia N. "Identidades en el espejo. Diálogos entre Gabriela Mistral y

Victoria Ocampo", Universum 15 (2000): 241-256. Tb. en CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas 9 (2000): 309-334. Recogido en Alicia N. Salomone et al. Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas. 1920-1950. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004, 285 p.

Szmulewicz, Efraín. Gabriela Mistral (Biografía emotiva). Santiago: Editorial Orbe, 1974, pp. 86-90.

Gabriela Mistral

Recado a Victoria Ocampo, en la Argentina

Victoria,[3] la costa a que me trajiste,[4]

tiene dulces los pastos[5] y salobre el viento,

el mar Atlántico como crin de potros

y los ganados como el mar Atlántico.

5 Y tu casa, Victoria, tiene alhucemas,

y verídicos tiene hierro y maderas,

conversación, lealtad y muros.

Albañil, plomero, vidriero,

midieron sin compases, midieron mirándote,

10 midieron, midieron…

Y la casa, que es tu vaina,

medio es tu madre, medio tu hija… Industria te hicieron de paz y sueño;

puertas dieron para tu antojo;

15 umbral tendieron a tus pies…

Yo no sé si es mejor fruta que pan

y es el vino mejor que la leche en tu mesa.

Tú decidiste ser “la terrestre”,

y te sirve la Tierra de la mano a la mano,

20 con espiga y horno, cepa y lagar.

La casa y el jardín cruzan los niños; ellos parten tus ojos yendo y viniendo;

sus siete nombres llenan tu boca,

los siete donaires sueltan tu risa

25 y te enredas con ellos en hierbas locas.

o te caes con ellos pasando médanos.

Gracias por el sueño que me dio tu casa,

que fue de vellón de lana merino;

por cada copo de tu árbol de ceibo,[6]

30 por la mañana en que oí las torcazas;[7]

por tu ocurrencia de “fuente de pájaros”,[8]

por tanto verde en mis ojos heridos,

y bocanada de sal en mi aliento:

por tu paciencia para poetas

35 de los cuarenta puntos cardinales…

Te quiero porque eres vasca

y eres terca y apuntas lejos,

a lo que viene y aún no llega;

y porque te pareces a bultos naturales:

40 a maíz que rebosa la América

rebosa mano, rebosa boca,

y a la Pampa que es de su viento

y el alma que es del Dios tremendo…

Te digo adiós y aquí te dejo,

45 como te hallé, sentada en dunas.

Te encargo tierras de la América,

¡a ti tan ceiba[9] y tan flamenco,

y tan andina y tan fluvial

y tan cascada cegadora

50 y tan relámpago de la Pampa!

Guarda libre a tu Argentina

el viento, el cielo y los trojes;

libre la Cartilla,[10] libre el rezo,

libre el canto, libre el llanto.

55 el pericón y la milonga,

libre el lazo y el galope[11]

¡y el dolor y la dicha libres!

Por la Ley vieja de la Tierra;

por lo que es, por lo que ha sido,

60 por tu sangre y por la mía,

¡por Martín Fierro[12] y el Gran Cuyano[13]

y por Nuestro Señor Jesucristo!

1 Gabriela Mistral. Gabriela Mistral piensa en… Selección y prólogo de Roque E. Scarpa. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1978, págs. 49-56.

2 Esta asimilación del cuerpo al territorio argentino y americano se parece a la identidad de la destinataria explícita de la novela de Eduardo Mallea, La bahía de silencio (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940).

3 Victoria Ocampo (1890-1979), escritora argentina, ensayista y editora de la revista Sur.

4 Referencia alusiva a su estancia durante algunas semanas en Villa Victoria, casa de verano de la escritora en Mar del Plata, en abril de 1938, donde escribió este recado.

5 Tala, en todas las ediciones de Editorial Losada: pasos.

6 Ceibo: árbol americano, de la familia de las papilionáceas, notable por sus

flores de cinco pétalos, rojas y brillantes, que nacen antes que las hojas, que son lanceoladas, verdes por la cara superior y gríseas por el envés. Su fruto, de unos 15 cm de largo, es peludo y con semillas ovoides. Tiene diferentes nombres según la región en que se cría.

7 Tala, 1938: que fue de vellón de lana merino; / por toda hora en que olí alhucema, / por la mañana en que oí torcazas.

8 V. O. ha hecho en su jardín de Mar del Plata una fuentecita mínima de piedra donde beben los pájaros. Y la alimenta… Nota de la autora.

9 Ceiba: árbol americano bombacáceo, de 15 a 30 m de altura, de tronco grueso, ramas rojizas, flores rojas tintóreas y frutos de 10 a 30 cm de longitud, que contienen seis semillas envueltas en una especie de algodón.

10 Cartilla: cuaderno pequeño, impreso, que contiene las letras del alfabeto y los primeros rudimentos para aprender a leer.

11 Tala 1938: libre el lazo, libre el galope: / ¡el dolor libre, la dicha libre!

12 Personaje del poema gauchesco del mismo nombre.

13 Nombre popular chileno de José de San Martín, nuestro héroe común. Nota de la autora.

VI

Gabriela Mistral: “Recado terrestre”

El poema “Recado terrestre” de Gabriela Mistral pertenece al libro Lagar (Santiago: Editorial del Pacífico, 1954) y es el único que forma parte de la penúltima sección del libro del mismo nombre. El libro tiene quince secciones y 74 poemas en total. Este es uno de varios poemas del género de las epístolas en verso, el de los recados en verso, que Gabriela Mistral publicó desde Tala hasta Lagar. Los recados mistralianos se presentan sin uniformidad, no todos son estrictamente iguales, ni usan del mismo metro. Así por ejemplo, “Recado de nacimiento para Chile” es carta de información y comentario de nuevas; “Recado para la ‘Residencia de Pedralbes’, en Cataluña”, es carta de testimonio; “Recado a Lolita Arriaga en México”, “Recado a Rafaela Ortega, en Castilla” y “Recado a Victoria Ocampo”, son cartas panegíricas; “Recado para las Antillas” es carta de información y panegírico. La Mistral abandona la versificación en tercetos endecasílabos de la epístola en verso tradicional y de sus predecesores, por un verso de medida libre y rima escasa. Solo “Recado para las Antillas” está escrito en endecasílabos de rima romanceada, con alguna irregularidad, y “Recado para la ‘Residencia de Pedralbes’, en Cataluña” en versos eneasílabos de rima romanceada.

“Recado terrestre” es un poema de 60 versos reunidos en siete grupos estróficos de 10, 10, 5, 6, 8, 8 y 13 versos cada uno; escrito en endecasílabos sueltos en los que, como señala Gabriela Mistral en sus notas, se hallan algunas rimas entrometidas, unas asonantes próximas -a-e, -e-a, -e-o, -u-a, otras distantes -a-o, -e-o, -i-o, -o-o, -u-a; unas pocas consonantes distantes, -ados, -ida, -ido. En el caso, certifican el carácter familiar del recado y la cercanía con la lengua hablada. También y en no poca medida el carácter del mundo que se representa. El revoloteo del ritmo nos da cláusulas acentuales endecasilábicas conocidas, con el acento principal en la décima sílaba y los secundarios especialmente en segunda y sexta o cuarta y sexta sílabas. También el lenguaje se mueve en una tensión entre verso y prosa.

Es bien sabido que recados llamó Gabriela Mistral también a sus artículos,

ensayos periodísticos sobre diversos asuntos, hombres y mujeres de su conocimiento, publicados a lo largo de los años.

El poema “Recado terrestre” se escribió en respuesta a la invitación para participar en las celebraciones del bicentenario del natalicio de Goethe (1749-1832), en la Goethefeier de 1949, en lo que fue la primera reunión de intelectuales en Alemania después de finalizada la Segunda Guerra Mundial.

Quien habla en el poema es una voz implorante; a quien habla es al espíritu de Goethe, situado en el cielo entre los coros celestes; sobre qué habla, atendido su carácter alusivo, debe entenderse que el poema habla de Goethe, de Gabriela, del mundo de la Segunda Guerra y posguerra, de América y de Chile. Su género de decir, o el de la narratio, es el de la oración o plegaria, y su subgénero, la petición.

1.

En lo que sigue, intento comprender el poema desde él mismo, como signo poético propiamente tal y leer en él, como signo histórico (de y contra la historia, según Barthes), algunos de los determinantes que es posible comprender.

Título: Recado terrestre

“Recado terrestre” –recado, carta o mensaje, definido por Gabriela Mistral en sus notas a Tala– se ordena dentro de sus características propias en el género de las epístolas en verso. Género raro pero prestigioso en la tradición poética hispanoamericana y chilena, en la que se hallan, entre sus ejemplos más destacados, la “Carta escrita de Londres a París de un americano a otro”, epístola de Andrés Bello a José Joaquín de Olmedo; la “Epístola a J.V. Lastarria”, de Guillermo Blest Gana, vituperio de necios y pedantes; la “Epístola a Mme. Lugones”, de Rubén Darío, carta de amistad, y el “Recado a Victoria Ocampo”,

carta panegírica de la escritora argentina y otras de Gabriela Mistral.

La definición del género de Gabriela Mistral dice así: “Recados”:

Las cartas que van para muy lejos y que se escriben cada tres o cinco años, suelen aventar lo demasiado temporal –la semana, el año– y lo demasiado menudo –el natalicio, el año nuevo, el cambio de casa–. Y cuando, además, se las escribe sobre el rescoldo de una poesía, sintiendo todavía en el aire el revoloteo de un ritmo solo a medias roto y algunas rimas de esas que llamé entrometidas, en tal caso, la carta se vuelve esa cosa juguetona, tirada aquí y allá por el verso y por la prosa que se la disputan.

Por otra parte, la persona nacional con quien se vivió (personas son siempre para mí los países) a cada rato se pone delante del destinatario y a trechos lo desplaza. Un paisaje de huertos o de caña o de cafetal, tapa de un golpe la cara del amigo a quien sonreíamos: un cerro suele cubrir la casa que estábamos mirando y por cuya puerta la carta va a entrar llevando su manojo de noticias.

Me ha pasado esto muchas veces. No doy por novedad tales caprichos o jugarretas, otros las han hecho y, con más pudor que yo, se las guardaron. Yo las dejo en los suburbios del libro, fuora dei muri, como corresponde a su clase un poco plebeya o tercerona. Las incorporo con una razón atrabiliaria, es decir, por una loca razón como son las razones de las mujeres; al cabo, estos Recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y en el que voy a morir. (“Notas”, Tala)

“Recado terrestre” encierra, entre otras, dos referencias distintas. Una, la que indica el origen del recado que va de la tierra al cielo. Otra, su objeto, la representación del estado de cosas, es la tierra “sajada en res”, clamor de este mundo que requiere remedio que le traiga salud y anhela y demanda la vuelta del espíritu, el descenso de Goethe al mundo terrestre para soldar lo separado, inundar los escindido con el agua del amor que todo lo llena, para espiritualizar

la tierra y distinguir a aquellos que viven en íntima comunión con ella.

Por último, el agregado “terrestre” quiere enfatizar la dimensión natural y este lado del polo cielo/tierra, asociando seres o aspectos que le correspondan como propios. Y también aquello que está ligado fundamentalmente a la tierra. Así, Goethe desde su experiencia infantil, las múltiples culturas en los múltiples nombres de la Tierra, y el drama entre el mal y el bien en el diálogo trágico de Esquilo a Shakespeare.

Con el fin de describir la situación lírica o escenificación del recado, podemos preguntar: ¿quién escribe? El hablante adopta forma individual y colectiva –nuestras, nos, acurrucarnos, parecidos, somos, la gente, la casta ebria, vivimos, tu prole lívida, unos, nuestra carne.

Quien habla es (1) el vate, el poeta profeta, sacerdote, pitonisa o Casandra, mediadora que se comunica con lo divino e implora la venida a este reino del ser numinoso e imagina, adivina o ve, luego, su respuesta a la invocación, en términos de su afinidad con el mundo y su visión o creencia terrestre; se pone enseguida bajo su advocación y atestigua la convocación en el mundo del ser numinoso; (2) la advocación se propone como experiencia del pasado biográfico y personal, alusión a la estancia magallánica y su devoción goetheana, refugio para la soledad y la hostilidad del paisaje de invierno austral; (3) sujeto de la identificación (y la separación), vituperio de la gente o casta ebria del sí y el no, la división perversa en que se prolonga la visión infernal, de Mefistófeles, del poeta, y del mundo actual; (4) encarna la comprobación y distanciamiento de objeto y sujeto, que constata y atestigua la persistencia del mal en el mundo. Visión de la vida en la gruta –sin acceso entonces a la plenitud luminosa del día– como un mundo larvario, nocturno, sin luminosidad o de luminosidad “sesgada de dolo” y la transformación de Satán de unos, transformación de la clásica Noche de Walpurgis goetheana en grotesco del nuevo mundo; (5) confronta una separación de otros, los elegidos bajo la advocación goetheana padecientes; y, finalmente, (6) poeta cantor de la parentalia, reconoce en el mundo la respuesta a su plegaria en la presencia del espíritu de Goethe en signos naturales, tenues y amorosos.

¿A quién escribe? (1) Escribe, habla, canta o impreca, como mediadora, desde la inferioridad –precariedad– del que padece por el mundo, a Goethe como encarnación superior del espíritu, cerca de la imagen que de éste se hace Carlyle. Las marcas de la superioridad sagrada se dan en su situación en los círculos de

los coros angélicos, en la emblemática visión leonina cuya concordia discors –“duermes y vigilas”– marca lo excepcional y numinoso de su figuración, a lo que se acompaña su visión de retorno como ventisquero o albatros, en la que magnitud y energía marcan nuevamente lo sagrado; (2) lo imagina “terrestre”, es decir, como el Weltmensch, “hombre de este mundo” y en tal sentido afín a la condición natural y a la encarnación del espíritu en la naturaleza, cerca de la concepción goetheana, asociándolo a la infancia, en afinidad con la infancia terrestre del mundo que se representa; (3) lo llama, por antonomasia, “el Memorioso”, para indicar el sentido inverso de la reminiscencia platónica, esta vez, de la experiencia sensible activa en el topos Ouranos, que se despierta estimulada por la invocación sacerdotal, y la emoción nostálgica, Sensucht, de la estancia terrestre, con lo cual se postula la no separación de naturaleza y espíritu en el más allá de la muerte. (4) Se le representa como omnisciente, testigo angélico, de los que se acogen a su advocación o devoción: (5) Se le representa como el vidente de este mundo anticipado en la Walpurgis Nacht; (6) recibe el ruego de los suyos, de los que se acogen a su advocación y dan testimonio del espíritu en un mundo dividido y dominado por el mal; (7) se le imagina venido a este mundo, descubriendo el mal subterráneo y nocturno todavía prevaleciente: (8) se muestran los signos de su poder numinoso actuando en el mundo para transformarlo con los signos acariciantes, sin violencia, ni imposición forzada, del amor y la paz.

¿Sobre qué asunto escribe? Escribe sobre cosas externas, pero lo hace como sobre cosas que conciernen a ambos, hablante singular y colectivo, y destinatario. Habla de alma y del cuerpo de la colectividad, y de su cuerpo exterior e interior, de su conjunto. Del alma y de las virtudes y vicios de la voluntad social. Pero habla fundamentalmente de las cosas externas: de la gente o casta, de los amigos y enemigos, de la nación y de la posteridad.

El recado puede definirse, en este caso particular, como carta de petición sobre asunto externo: imploración de ayuda contra el enemigo para transformar el mundo por el espíritu.

A la luz del destinatario: la epístola es panegírica o es simplemente parentalia, canto de celebración con motivo de su día.

Géneros

En su forma más general e indiferenciada el poema se adscribe al género natural del apóstrofe, que es la forma dramática de la lírica, situación comunicativa en que el destinatario apelado está ausente de o no presente en la situación del hablante. Es esta situación la que hace posible la contaminación de varios subgéneros o especies poéticas.

Los géneros incluidos son varios. Ya esta dicho: la carta, y la carta de petición en particular, de petición o ruego. Por esta vía dialoga el género epistolar con la oración y específicamente con la oración al Padre, el Padre Nuestro, su subtexto patente. El otro género que se asocia a los anteriores es la parentalia, el canto de celebración del natalicio de Goethe, por el cual se espera efectos que correspondan al motivo de la celebración: “será por gracia de este día”, que permiten a la hablante construir las respuestas imaginarias dictadas por la imaginación del deseo y la convocación mágica del ausente.

El género de decir, genus dicendi, es desiderativo e implorativo, pero dominado por el movimiento del ánimo que figura la realización de lo que desea o imagina la respuesta a su imploración; su efectivo cumplimiento o respuesta, es, entonces, constatativo del mal y del milagro o noticia del cambio: epifanía del espíritu de Goethe.

2. Salutatio y exordio. Invocación del descenso o retorno

Padre Goethe que estás sobre los cielos

entre los Tronos y Dominaciones

y duermes y vigilas con los ojos

por la cascada de tu luz rasgados:

5 si te liberta el abrazo del Padre

rompe la ley y el cerco del Arcángel

y aunque te den como piedra de escándalo

abandona los coros de tu gozo

bajando en ventisquero derretido

o albatros libre que llega devuelto.

El “recado” comienza con la salutatio, que imita la oración al Padre, inmediatamente relacionada con el exordio que introduce el asunto del cual la carta o mensaje se ocupa. La salutatio es también invocación y contiene la matriz del poema que consiste en implorar la venida de Goethe, una imploración al numen para que descienda del cielo y retorne a la tierra trayendo al mundo americano, natural, el espíritu que le falta. El subtexto que define esta matriz lo proporciona el Padre Nuestro, “Venga a Nos tu reino”; implorar que lo alto descienda a lo bajo. Lo alto y sagrado se definen por la pertenencia de Goethe a los coros angélicos más altos y allí por los rasgos rectores del emblema del poder, el león “que duerme y vigila” con los ojos rasgados de luz como caracteres distintivos del espíritu goetheano. Imagen colmada, eco del reclamo final del poeta: “luz más luz”. El fervor del ruego y de la oración se hacen al elegido para que haga violencia insólita al abrazo divino y retorne al mundo para enriquecerlo con su espíritu. Solicitud en suma del advenimiento del espíritu en esta hora, vinculada a la celebración del centenario de Goethe. De estas alusiones se eleva el azar que conduce a la invocación fervorosa, como la de quien descubre, movido por la ocasión, la fuente reveladora de la redención.

El sistema descriptivo que sostiene la contrariedad exteriorizada en el mundo, separación de la materia y el espíritu, está dado por la oposición de luz versus oscuridad.

La oración condicional: “si te liberta el abrazo del Padre”, señala las condiciones de posibilidad del sueño, ensueña la respuesta a la invocación y el llamado, marcado por las formas de enunciación condicionales debidas a lo insólito de la petición: que el poeta angélico abandone el cielo de su gloria, rompiendo la ley, es decir, con violencia a la ley celestial y al círculo de los arcángeles, y haciendo abandono de su gozosa plenitud, baje a la tierra manifestándose de modo cósmico, terrestre y alado, es decir, dimensionalmente cósmico, aéreamente magno, dinámicamente enérgico, de mole glaciar, del ventisquero y de la enorme

ave marina. La redención del albatros todopoderoso –libre que viene bajando– se contrapone a “L’albatros” baudelaireano que en su aspiración al vuelo ascendente no puede levantar el vuelo a pesar de sus alas, mientras este otro baja sostenido con sus alas enormes: libertad versus determinación.

Se invoca algo nuevo e insólito que puede convertir el hecho en piedra de escándalo. Se trata de una suerte de incitación a la rebeldía de los ángeles, pero debido a una motivación redentora y celebratoria que encuentra estímulo en la efeméride.

Se le atrae en recuerdo de su infancia terrestre transcurrida entre elementos naturales, en contacto vivo con la naturaleza, como una provocación de reminiscencias de la experiencia terrestre.

Lo que se está invocando es la manifestación de lo numinoso –en términos que conocemos ya desde sus “Dos Himnos”, es la manifestación del misterio tremendo, majestuoso, fuerte, enorme, fascinante (V. Rudolf, Otto. Lo santo).

Personificación. Imaginación de que lo implorado surte efecto y mueve al angélico destinatario

Parece que te cruza, el Memorioso,

la vieja red de todas nuestras rutas

y que te acuden nombres sumergidos

para envolverte en su llama de fuego:

15 Tierra, Deméter, y Gea y Prakriti.

Tal vez tú nos recuerdes como a fábula

y, con el llanto de los trascordados

llores recuperando al niño tierno,

que mamó leches, chupó miel silvestre

20 y quebró conchas y aprendió metales.

En este punto, la imaginación de la hablante describe los movimientos de la conciencia de un Goethe animado por la memoria de su raíz terrestre. El procedimiento invierte el sentido del movimiento platónico de la caverna y la teoría de la reminiscencia. El ascenso se convierte en descenso. Esta vez, la reminiscencia es de experiencias terrestres recuperadas en el espacio celeste como primeras y reales; tiene lugar en el topos Ouranos como reminiscencia de la inmersión en lo terrestre. Se hace del poeta el memorioso por antonomasia, el que guarda fielmente la memoria de la tierra. “Parece –dicta la imaginación del deseo– que recordaras la red de nuestras rutas humanas y nombres sumergidos”. Se pone en obra entonces la intertextualidad con la República de Platón (Libro VII), pero la contemplación de las ideas se invierte dando lugar a la actualización de la experiencia sensible del cuerpo y del mundo como ahondamiento de lo profundo. Rememoración de la infancia en su relación materna y en la alegría del juego con las cosas materiales. La anamnesis es de la anterior experiencia humana y terrestre; el lugar de su acontecer es, sin embargo, la plenitud celeste, en una variedad no desprovista de nostalgia, de la Sensucht terrestre.

Goethe, como ser vinculado a la tierra, experimenta entonces en la deseante imaginación de la hablante una epifanía de sentido inverso. Rememoración terrestre de la infancia, por el memorioso, el reminiscente de visiones existenciales, caminos del mundo, del mundo natural, de la relación maternal, visión de la tierra y de los hombres como fábula o historia contada, como mito, es decir, como una trama de coherencia propia.

Los nombres de la Tierra subrayan la extensión de las concepciones culturalmente múltiples del mundo como naturaleza providente en las tradiciones hispana, clásica e hindú. Goethe anticipa la diversidad cultural con su curiosidad por las culturas orientales y populares, rasgo en el que se propone una afinidad cultural con el múltiple mundo americano.

La hablante imagina el despertar celeste. Inversión del mito platónico del topos Ouranos y activación de un topos terrestris. Plano del deseo que imagina la

efectividad de la imploración en la alteración del numen, como reminiscencia –“Tal vez tú nos recuerdes como a fábula / y, con el llanto de los trascordados, / llores recuperando al niño tierno”– del niño de los vínculos con la madre y con la naturaleza vegetal y mineral.

Alusión autorreferencial. Lazo personal con Goethe, protección bajo su alero o sombra

Tú nos has visto en horas de sol lacio

y el Orión y la Andrómeda disueltos

acurrucarnos bajo de tu cedro,

parecidos a renos atrapados

25 o a bisontes cogidos del espanto

La hablante se identifica ante el sujeto apelado como alguien que antes y en otras circunstancias se acogió a su protección. Fija su situación en el mundo con precisión geográfica, en clara alusión personal, desde el paisaje austral donde quedan las constelaciones del hemisferio nórdico invisibles, en la desolación del invierno austral, rememora la experiencia del mundo y temple de ánimo a la vez. En esas soledades ha encontrado refugio en la obra del poeta alemán. El “nos” no es colectivo sino disimulador del yo o signo de modestia o discreción y apunta a la angustiosa experiencia personal. Los términos en que se la propone relacionan la experiencia del terror y la procura de refugio ante la hostilidad del mundo, a la del mundo animal (“como renos atrapados”, “como bisontes cogidos del espanto”). Este procedimiento de alternancia en el movimiento de la voz ha sido puesto en práctica anteriormente en los “Dos himnos” de la sección “América” de Tala. Una voz individual con dejos inequívocos de alusión biográfica personal, referencia en el caso a su estancia en Punta Arenas,[1] se separa inicialmente del coro colectivo, para reintegrarse luego en varios

movimientos. Estrofa y antistrofa aprendidas del coro trágico griego, separación e integración sucesivas a la comunidad.

Coro americano: autognosis,[2] confesión del extravío de la colectividad

Somos, como en tu burla visionaria,

la gente de la boca retorcida

por lengua bífida, la casta ebria

del “sí” y del “no”, la unidad y el divorcio,

30 aún con el Fraudulento mascullando

miembros tiznados de palabras tuyas.

Se inicia aquí la confesión colectiva que confronta al yo con la casta dividida y hace del “nos” tres o cuatro entidades distintas y conjuntas: los dos miembros de la división, la voz de quien constata y confiesa y la realidad de su colectividad en la que se integra: yo, ellos y nosotros todos. El símil atrae el Fausto de Goethe (“tu burla visionaria”) y la referencia más específica al segundo Fausto y la Walpurgis Nacht.[3] Las figuras grotescas y ambivalentes de la boca retorcida, la lengua bífida, la casta ebria del “sí” y del “no”, la unidad y el divorcio, que prolonga el mefistofélico hablar de la deformación satánica hasta nuestro tiempo. Esta figuración comparativa es alusión con referencia específica a la realineación política en izquierdas y derechas que dio estructura y caracterizó la época, teñida con una torsión diabólica menoscabante de la colectividad entera y caracterizadora de ella. En el mundo de Goethe se puede encontrar el modelo deformado de humanidad semejante en la imagen fáustica de la bestialidad magnificada de la que se habla en la taberna de Auerbach.[4]

Aquí, como en los “Dos himnos” mencionados, la confesión del extravío y del

mal va acompañada de la conciencia de una falta de purificación o catarsis de las pasiones malignas, la voz de Mefistófeles. Castigo también del heredado y acrecentado particularismo hispano. Pero más que esto, es una denuncia del mundo de la guerra fría el que ella denunció en su recado sobre “La palabra maldita”.[5]

El hablante es entonces alguien que se identifica con el hombre americano, pero también con el hombre contemporáneo y con todo hombre libre que haya experimentado los efectos dilacerantes de la posguerra y de la Guerra Fría. La autocaracterización se hace en términos de una de las transformaciones de Satán, definidora de un estado de cosas y de una tensión pasional de repulsión o rechazo de éste y de ambición unificadora. Se da aquí primero una curiosa intersubjetividad identificadora, simulacro de escena en la que se autorreconoce en la grey o comunidad satanizada, antes de separarse críticamente de ella. Se despliega así el vituperio de la sociedad contemporánea que continúa en las estrofas siguientes.

Confesión. Constatación de la supervivencia de la condición larvaria de la colectividad –todavía vivimos– a la que pertenece

Todavía vivimos en la gruta

la luz verde sesgada de dolo,

donde la Larva procrea sin sangre

35 y funden en Madrépora los pólipos.

Y hay todavía en grasas de murciélago

y en plumones morosos de lechuzas,

una noche que quiere eternizarse

para mascar su betún de tinieblas.

La hablante informa de y afirma –en el plan de la confesión colectiva que la incluye y la excluye– la persistencia de la presencia del mal. Vivimos en la gruta, antes de y sin salir a la plena luz del día. Hay una luz, sí, pero manchada ("sesgada de dolo"), ambivalente, en un mundo de gruta o mundo grotesco. La luz verde de la naturaleza en un devenir en su etapa temprana de seres larvarios, organismos simples y formas biológicas de orden primario: larva, madrépora, pólipos. Y esa persistencia ("todavía") es la de una noche que quiere eternizarse, volviéndose sobre sí misma, poblada de seres nocturnos y aspectos repugnantes. Se replica en este punto a la noche de Walpurgis goetheana, cambiando la figuración clásica de los monstruos (lémures, grifos, etc.) por datos biológicos y terrestres que en su ambivalencia y elementalidad responden a la misma formulación de lo monstruoso y negativo.

Petitio. Ruego para que distinga a los propios de los malos

40 Procura distinguir tu prole lívida

medio Cordelia loca y medio Euménide.

Todo hallarás igual en esta gruta

nunca lavada de salmuera acérrima.

Y vas a hallar, Demiurgo, cuando marches,

45 bajo cubo de piedra, la bujeta

donde unos prueban mostaza de infierno

en bizca operación de medianoche.

Ruega que distinga en esta colectividad a los que padecen el mal, los seres de

espíritu, hijos del espíritu, los sufrientes vistos como una mujer a medias enloquecida y a medias piadosa, como la fiel y adolorida Cordelia (alusión al personaje de Shakespeare, King Lear), que fuera a la vez Euménide (transformación piadosa de las Furias en Esquilo, Las Euménides) trágica. La persistencia del mal es secular. Verás, le dice, que el mundo no ha cambiado nada, porque nunca ha sido lavado o castigado por una acción enérgica, purificadora o catártica –nunca lavada de salmuera acérrima– (imagen que repite la de su himno "Cordillera"). De modo que siempre todavía será posible sorprender a los malvados, monederos falsos ocultos tramando su mal, protegidos por la oscuridad de la noche.

El lugar del mal no es solo nocturno, es también subterráneamente infernal. El hablante invita aquí a un descensus ad infernos. Todo esto es castigo del torcido espíritu de secta.

Anunciación. Parentalia. Constatación del cambio. Manifestación o surgimiento de la inminencia

Pero será por gracia de este día

que en el percal de los aires se hace

50 paro de viento, quiebro de marea.

Como que quieres permear la Tierra,

sajada en res, con tu río de vida,

y desalteras al calenturiento

y echas señales al apercibido.

55 Y vuela el aire un guiño de respuesta

un sí-es no-es de albricias, un vilano,

y no hay en lo que llega a nuestra carne

tacto ni sacudida que conturben

sino un siseo de labio amoroso

60 más delgado que silbo: apenas habla.

Se hace, finalmente, visible y real la promesa del milagro y los signos o indicios del tiempo nuevo. El portento se manifiesta en fenómenos naturales, que popularmente provocan la conciencia de lo sobrenatural (“paro de viento, quiebro de marea”). Una sensación de plenitud, un movimiento amoroso expresado por el símbolo del agua: amor que inunda y colma llenado el espacio de la división, con la imagen simbólica goetheana y las contradicciones de lo sagrado, para borrar la visión sangrienta de la tierra dividida, y permear la Tierra con efectos salutíferos para el calenturiento y el apercibido. Indicios leves, levísimos –guiño de respuesta, si-es no-es de albricias, vilano, siseo de labio amoroso, más delgado que silbo: apenas habla–. Estos son versos y estrofa en que predominan las sibilantes en isomorfismo apropiado para la presencia constatada. Las palabras acentuadas en -a-, por otra parte, se despliegan como anticipando el final de admiración ante el portento y la levedad de los signos. Signos levísimos, pero reconocibles de la aparición del espíritu e indicios del advenimiento de los tiempos que anuncian el reino del amor.

Es entonces lo mismo y otra cosa. Es el mismo mundo, pero ya se perciben, con ocasión de esta fiesta de conmemoración y homenaje al poeta en el día de su nacimiento, los indicios primeros de un cambio y de un reconocimiento de los elegidos.

Conclusión

El/la hablante es lectora de signos de indicios, sacerdotisa, pitonisa, chamán, machi, implorante y vidente profética que habla por sí misma y por los escogidos lívidos o amoratados por el mundo en que viven. Habla a Goethe, destinatario

celeste, humano y terrenal, ángel o mensajero de los nuevos tiempos. A éste canta, implora y celebra. Vitupera el mundo y su división monstruosa.

La visión del mundo es de teleología histórica –toda teleología es una teología, dice Guardini–, denuncia un mundo dividido y descubre la inminente aparición de un tiempo nuevo, de un mundo redimido de sus divisiones y de la presencia de la bestia magnificada de la que habla Goethe. Hay, entonces, una visión cosmológica de signo positivo no entrópico, que afirma o postula la espiritualización progresiva del cosmos. Se trata de una cosmología próxima a la de Teilhard de Chardin: visión de un mundo que tiende a la noosfera, a su entera espiritualización, como a su meta.

Temple de ánimo

El temple del hablante es de virtud específica religioso-política; un estremecimiento o sacudimiento cardíaco suscitado por la ocasión celebratoria que descubre esperanzadamente en Goethe los signos de la redención necesaria del mundo y del mundo americano de su tiempo. El temple es de polaridad positiva, deseante y esperanzada, una euforia que incluye la aspereza de castigos o vituperios inequívocos de la negatividad del mundo. Su intensidad es fuerte y oscila entre la ternura de lo elemental e infantil, la familiaridad de la seducción de quien implora con atrevimiento tentador; tiene lo grandioso de la entonación religiosa y la pureza ceremonial; y es clamoroso en la petición redentora de la sociedad y del mundo, pero dulce, leve y delicado en la percepción de los signos auspiciosos de la nueva presencia del espíritu de paz, amor y libertad en el mundo.

Finalmente, lo que tenemos aquí es una manifestación renovada de lo que hemos llamado, en otro lugar, la poética de la pasión o de la sangre de Gabriela Mistral.[6]

1 Gabriela Mistral se refiere a su estancia magallánica en sus recados “Pequeño mapa audible de Chile” y “La Antártida y el pueblo magallánico”, en Recados contando a Chile. Selección, prólogo y notas de Alfonso M. Escudero, O.S.A. Santiago: Editorial del Pacífico, 1957: 149-153 y 256-262.

2 El Padre Nuestro comienza y remata en un plural rotundo e ineludible, parecido al golpe del martillo y a la punzada de las letanías. Las plegarias que vinieron después son en su mayoría individuales y tal vez sean por ello unas contraoraciones, un malicioso viraje pagano hacia nosotros mismos.

Hemos caído desde que comenzamos a olvidar estos “nos” con una conciencia sonámbula o vaciada y desde que el orar se volvió un mal rezar y la esencia se abajó a desabrimiento”. Gabriela Mistral. Escritos políticos . Selección y prólogo y notas de Jaime Quezada. Santiago: FCE, 1994, p. 155.

3 Goethe, Fausto II, Segundo Acto.

4 Goethe, Fausto, I, Primer Acto.

5 “La Palabra Maldita” se publicó en el Repertorio Americano 48 (San José de Costa Rica, 1 de enero de 1951): 2. También circuló como volante y se reprodujo en muchas partes. V. Gabriela Mistral, Escritos políticos, pp. 159-161.

6 Cedomil Goic. “Cima, de Gabriela Mistral”. Revista Iberoamericana 118-119 (1982): 59-72, y especialmente las páginas 69-72.

VII

Cartas poéticas de Pablo Neruda en Canto General

Nos detendremos en un aspecto escasamente estudiado de Canto general y que corresponde a la carta poética, una forma de tradición literaria extensa –bimilenaria– que tiene en la literatura de lengua española –de España y América– algunas de las piezas poéticas más notables. Su tradición americana se remonta a la Epístola, poesía de Francisco de Terrazas, y Grandeza mexicana, de Bernardo de Balbuena; a la Poetisa Anónima, del Loor de la poesía; y a la Epístola a Belardo, de la Amarilis Indiana, los "Romances letrados" de Sor Juana Inés de la Cruz y otros. En el siglo XIX, tiene en Andrés Bello y José Joaquín de Mora, en Guillermo Blest Gana y en Rubén Darío, sus más destacados cultivadores. En el siglo XX, deben destacarse, muy especialmente, los "recados" poéticos de la Mistral que prolongan esa vieja tradición.

Es interesante observar que Neruda escoge este canal de la expresión poética para acentuar, frente a la visión general de un destinatario colectivo e indiferenciado, una nueva forma –utiliza otras– de apelar al "otro-con-nombre", como dice Hernán Loyola ("Notas" a Pablo Neruda. Obras completas. I. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 1999: 1217), para trazar las líneas de la amistad personal, de la admiración y de la hermandad poética y política.

De su enorme multiplicidad nos interesan ciertas apelaciones más restringidas o particularizadas en la identificación que procura el yo de un tú no siempre masivo o colectivo al que suele dotar de una analogía gregaria y natural. Aparte de la apelación general e indiferenciada, igualmente considera los indios "con-su-nombre-propio" de Alturas de Machu Picchu. No se da la identificación con los Incas ni los Amautas ni con aquellos que disfrutaban de las ventajas del poder, sino con el trabajador, el explotado: "Juan Cortapiedras, hijo de Viracocha, / Juan Comefrío hijo de estrella verde, / Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa, / sube a nacer conmigo hermano".

Sus ecos serán renovados en esta orientación apelativa en la sección VII, "Canto general de Chile", con sus referencias a Tomás Lago, Rubén Azócar, Juvencio

Valle, Diego Muñoz, y en XI, “Las flores de Punitaqui”, con apóstrofes directos a obreros en ése y otros cantos; y más extensa y elaboradamente, en la selección de sus amistades en las cartas poéticas de la sección XII.

Un capítulo complementario para abordar esta dimensión lo establece la visión crítica contraria, como réplica suscitada por el poema. La proveen sendas cartas poéticas en clásicos tercetos endecasílabos de Leopoldo Panero en su Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda (Madrid: Cultura Hispánica, 1953), que responde al poeta en su mismo lenguaje, y la de Enrique Espinoza en sus Tres Epístolas a Pablo Neruda, González Vera y Manuel Rojas (Santiago: Babel, 1969), de las cuales la primera está dirigida a Neruda. A esta se refiere en un artículo reciente Antonio Melis, subrayando los silencios del poeta que Espinoza le reprocha, hechos desde la amistad sincera y la cortesía (“El difícil arte del respeto: Samuel Glusberg y Pablo Neruda”, en Homenaje a Hernán Loyola. Mesina: Andrea Lippolis Editore, 2002: p. 245-253). La epístola de Espinoza se desarrolla como una cronología de vida y obra del poeta. Los 65 primeros tercetos son de biografía del poeta, pero a partir del 66 la epístola se torna reproche por ser “fiel al dogma de obediencia” sectaria, y por los 66 restantes, a lo señalado, por su silencio en relación al ghetto de Varsovia, el estalinismo y el asesinato de Trotsky, y más el pacto ruso-germánico de 1939, castiga su poesía política “que ha de llevarse el viento sin embozos”. Contraponiéndolo a Gabriela Mistral, alaba Alturas de Machu Picchu, sus cuatro libros de Odas elementales y Estravagario. Compara a Neruda con la transformación de Lugones, y con Gabriela Mistral como su opuesto, amiga siempre del perseguido.

Otras caracterizaciones provienen de la información de Juan Larrea a Raúl Silva Castro en “Carta a un escritor chileno interesado por la ‘Oda a Juan Tarrea’ de Pablo Neruda (1964)”, (en Juan Larrea, Del surrealismo a Machupicchu. México: Joaquín Mortiz, 1967, pp. 101-130), que ilustra las actuaciones de Neruda en España y sus disputas con Huidobro y Vallejo y el mismo Larrea, testigo directo de aquellos conflictos.

“Los ríos del canto”, i-v

Nos interesa analizar la dislocación del hablante en el poema enciclopédico y el

cauce definido de la epístola poética como forma personal de comunicarse con el otro ausente, distante, o ausente para siempre, y de trazar la crónica de los tiempos. El fin final de estos cantos es castigar, vituperar, separar al callado del deprecador, o denunciador de las injusticias del mundo; al bueno del malo; al perseguido del perseguidor; al libertador del opresor. Oposiciones sin matices que castigan como oprobiosa toda otra actitud. La Guerra Fría determina un alineamiento estricto de izquierdas y derechas que no admite otras posiciones y termina irremediablemente como dominio absoluto, tiranía, opresión de unos sobre otros.

"Los ríos del canto" es una sección de Canto general formada por cinco cartas poéticas de variado tipo. Son eminentemente cartas de amistad. "En este capítulo –dice Loyola– Neruda reunió algunos poemas enderezados al Otro-con-nombre, a cofrades del arte y de la poesía, vivos y muertos, inscribiendo así en el Canto general una dimensión complementaria a la configuración en el capítulo [VIII] "La tierra se llama Juan" (Loyola, en "Notas" a Pablo Neruda, Obras completas, I: 1217). Esta parte toma su nombre, apoyándose en la imagen caracterizadora de la carta correspondiente del poeta argentino José González Carbalho y al canto de los ríos y los ríos del canto, desplegando las notas de sentido como vía de comunicación natural, de circulación dinámica y profunda, permanencia y vida mudable que tiene el río y el canto a su semejanza.

Quien escribe es uno y mismo hablante personal caracterizado por el afecto admirativo a sus amigos y su identificación partidaria con ellos, también por la violencia y el resentimiento; el ideologismo abierto a esperanzas, sueños y venganzas; por la cosmología poética de su visión del mundo; y la crónica de vidas y hechos. A quien escribe es a sus amigos, unos vivos y otros muertos: amigo, hermano, hijo mío, son las apelaciones corrientes. Escribe al escritor, poeta y narrador, Miguel Otero Silva, venezolano; al poeta Rafael Alberti, español gaditano, en su destierro americano; al poeta González Carbalho, argentino; a Silvestre Revueltas, el músico mexicano, y a Miguel Hernández, el poeta pastor de Orihuela; estos dos últimos fallecidos al tiempo que les escribe. ¿Sobre qué cosa escribe? Lo hace sobre el alma, el cuerpo, sobre las cosas externas compartidas: la poesía y el mundo, la memoria y los hechos, el dolor, la lucha y la muerte. ¿A quiénes interesa? Lo veremos en cada caso; interesa a uno, a los dos, a otros.

1. Carta a Miguel Otero Silva, en Caracas (1948)

Nacido en Barcelona, Estado de Anzoátegui, Venezuela, Miguel Otero Silva (1908-1985) era dueño del diario El Nacional de Caracas y conocido generalmente como novelista –Fiebre (1939), Casas muertas (1955), Oficina número 1 (1961), La muerte de Honorio (1963), Cuando quiero llorar no lloro (1970), Lope de Aguirre, príncipe de la libertad (1979), La piedra que era Cristo (1984)–. Autor también de los libros de poemas Agua y cauce (México, 1937), Veinticinco poemas (Caracas, 1942), Elegía coral a Andrés Eloy Blanco (1958), Sinfonías tontas (1962), La mar que es el morir (1965), Umbral (1966), Poesía hasta 1966 (1966), Poesía completa (1971), Obra poética (1977).

Se trata de una carta de información debida y olvidada, de cosas propias y ajenas que interesan a ambos, empeñados e identificados en la misma lucha. Los textos, dice Loyola, "sobre todo la 'Carta a Miguel Otero Silva', privilegiaban tentativas de formulación de la nueva poética del Canto" (Loyola, I: 1217) (Sobre esta carta escribe A. Dorfman, "Carta a Miguel Otero", en Ángel Flores (comp.). Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda. México: FCE, 1987 (Tierra Firme): 171-195).

El exordio acusa la recepción de una carta singular que le llega escrita sobre el traje y en los ojos del poeta Nicolás Guillén, noticias directas del venezolano que le trae el poeta cubano. La edición príncipe y las ediciones anteriores a 1970 traen el nombre del poeta cubano las dos ocasiones en que se le cita en el texto, pero a partir de la edición de Canto general de Biblioteca Ayacucho 1976, o antes, se sustituye su nombre por "Un amigo", "el amigo", y en Obras (Buenos Aires: Losada, 1995): "Un viajero", "el amigo", que se repite en la edición de Obras Completas I (1999) de Hernán Loyola. En la 5ª edición de Obras completas (Buenos Aires: Editorial Losada, 1993. Tomo I), se encuentra Guillén en el índice de nombres referido a la página 624 del texto donde esa referencia no ocurre. La razón de esto está en el conflicto generado por los escritores cubanos con motivo de la asistencia del poeta al Congreso Mundial del PEN Club realizado en EE.UU. en 1966 y la inclusión de Nicolás Guillén entre los más de un centenar de disciplinados firmantes de la "Carta abierta a Pablo Neruda" (Ver. P. Neruda. Obras completas, V. Nerudiana dispersa, II: 101-106 y "Notas": 1388-1397; tb. Jorge Edwards, Adiós, poeta. Barcelona: Tusquets, 1990: 144-151).

Somos la alegría y la libertad del mundo es la matriz de la carta cifrada en el primer grupo estrófico. El modelo la registra a manera de exordio de la epístola:

Un amigo me trajo tu carta escrita

con palabras invisibles, sobre su traje, en sus ojos.

Qué alegre eres, Miguel, qué alegres somos!

Ya no queda en un mundo de úlceras estucadas

5 sino nosotros, infinitamente alegres.

Veo pasar el cuervo y no me puede hacer daño.

Tú observas el escorpión y limpias tu guitarra.

Vivimos entre las fieras, cantando, y cuando tocamos

un hombre, la materia de alguien en quien creíamos,

10 y éste se desmorona como un papel podrido,

tú en tu venezolano patrimonio recoges

lo que puede salvarse, mientras que yo defiendo

la brasa de la vida.

¡Qué alegría Miguel!

Propone a continuación una analogía de la carta misiva con los pájaros carteros, “los pájaros errantes”, mensajeros del orden de un ciclo natural, de la comunicación de los extremos distantes del mundo, mensajes ellos mismos de vida y libertad y, también, de otros de vuelos circulares, que no van a ninguna parte:

Has visto desde muy cerca y todo el día

20 cómo vuelan los pájaros del mar? Parece

que llevaran las cartas del mundo a sus destinos.

Pasan los alcatraces como barcos del viento,

otras aves que vuelan como flechas y traen

los mensajes de reyes difuntos, de los príncipes

25 enterrados con hilos de turquesa en las costas andinas

y las gaviotas hechas de blancura redonda,

que olvidan continuamente sus mensajes.

Considera luego, el efecto diverso provocado por las dos clases de poesía que ilustran su transformación a la luz de los receptores de su obra. Transformación causada por su adhesión a la causa popular contra la explotación de la clase obrera (J. Villegas. Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda. Barcelona: Planeta 1978: 68-9, malentiende la referencia al hablante). Separa así este momento de la poesía de Veinte poemas y de Residencia en la tierra a la que se refiere con una alusión a Teócrito de Siracusa (310-250 a. de C.), conforme a una idea convencional que lo ve como poeta de composiciones breves, canciones pastoriles y de amores:

Cuando yo escribía versos de amor, que me brotaban

por todas partes, y me moría de tristeza,

errante, abandonado, royendo el alfabeto,

40 me decían: “¡Qué grande eres, oh Teócrito!”

Yo no soy Teócrito: tomé a la vida,

me puse frente a ella, la besé hasta vencerla,

y luego me fui por los callejones de las minas

a ver cómo vivían otros hombres.

45 Y cuando salí con las manos teñidas de basura y dolores,

las levanté mostrándolas en las cuerdas de oro,

y dije: “Yo no comparto el crimen”.

Tosieron, se disgustaron mucho, me quitaron el saludo,

me dejaron de llamar Teócrito, y terminaron

50 por insultarme y mandar toda la policía a encarcelarme,

porque no seguía preocupado exclusivamente de asuntos

metafísicos.

Apunta en esta carta, una vez más, al rito de pasaje, al renacimiento experimentado, que le habilita para entender el lenguaje del mundo, las aves y las cosas, este conocimiento poético que le restituye a la lengua del paraíso que comunica todos los órdenes del ser:

Pero yo había conquistado la alegría

Desde entonces me levanté leyendo las cartas

55 que traen las aves del mar desde tan lejos,

cartas que vienen mojadas, mensajes que poco a poco

voy traduciendo con lentitud y seguridad: soy meticuloso

como un ingeniero en este extraño oficio.

Y salgo de repente a la ventana. Es un cuadrado

60 de transparencia, es pura la distancia

de hierbas y peñascos, y así voy trabajando

entre las cosas que amo: olas, piedras, avispas,

con una embriagadora felicidad marina.

La lucha obrera y la persecución dan razón de la poesía y la proveen de finalidad específica:

Por eso cantas, por eso, para que América deshonrada

105 y herida

haga temblar sus mariposas y recoja sus esmeraldas

sin la espantosa sangre del castigo, coagulada

en las manos de los verdugos y de los mercaderes.

Retorna al motivo original que recuerda a propósito de la visita de Guillén a su casa de Patricio Lynch y del recuerdo de las risas de Otero Silva suscitadas acaso por la vestimenta del poeta cubano o alguna de sus particularidades. Duplica asimismo la imagen del paso de las aves y lee en ellas cartas que son con redundancia las mismas que escribe, sueña y canta. Concluye, renueva sus excusas y anuncia el envío de su carta:

Desde entonces, he ido pensando que alguna vez te escribiría
y cuando el amigo llegó, todo lleno de historias tuyas,
que se le desprendían de todo el traje
y que bajo los castaños de mi casa se derramaron
me dije: “Ahora”, y tampoco comencé a escribirte.
Pero hoy ha sido demasiado: pasó por mi ventana
no sólo un ave del mar, sino millares,
y recogí las cartas que nadie lee y que ellas llevan
por las orillas del mundo, hasta perderlas.

Para, finalmente, decir:

Y entonces, en cada una leía palabras tuyas
y eran como las que yo escribo y sueño y canto,
y entonces decidí enviarte esta carta, que termino aquí
para mirar por la ventana el mundo que nos pertenece.

2. A Rafael Alberti (Puerto de Santa María)

La carta a Rafael Alberti es carta de amistad sobre el poeta, su poesía y la guerra de España.

El sobrescrito es equívoco. Pareciera que se dirige al poeta como situado en Puerto de Santa María, pero hay que entender mejor que indica su origen, porque el poeta está desterrado en el Río de la Plata. Comienza con una salutación (Salutatio) que recuerda sus contactos literarios desde el lejano Oriente. En ellos la poesía de Alberti se le habría revelado como iluminación fragante de un mundo:

Rafael, antes de llegar a España me salió al camino

tu poesía, rosa literal, racimo biselado,

y ella hasta ahora ha sido no para mí un recuerdo

sino luz olorosa, emanación de un mundo.

La carta procede como encomio de Alberti y como intento de describir su poesía y dar consolación al desterrado.

Antes de su transformación, el poeta recuerda y confiesa su condición primera que corresponde al mundo poético de su Residencia en la tierra (1933-1935), el libro que Alberti había intentado infructuosamente publicar en España (V. P. Neruda, Para nacer he nacido, Barcelona: Seix Barral, 1978: 76-7).

Recordarás lo que yo traía: sueños despedazados

por implacables ácidos, permanencias

en aguas desterradas, en silencios

de donde las raíces amargas emergían

como palos quemados en el bosque.

Cómo puedo olvidar, Rafael, aquel tiempo?

El mundo español le resultó hostil, salvo por la amistad de Alberti, el poeta gaditano:

A tu país llegué como quien cae
a una luna de piedra, hallando en todas partes
águilas del erial, secas espinas,
pero tu voz allí, marinero, esperaba
para darme la bienvenida y la fragancia
del alhelí, la miel de los frutos marinos.
Y tu poesía estaba en la mesa, desnuda.

Realiza a continuación una caracterización de la poesía de Alberti y el aprendizaje de la nueva poesía junto a él. Encuentro y lección, genealogía y aprendizaje. Neruda establece una genealogía poética que lo liga a Alberti pero que lo asocia fundamentalmente en el proceso de transformación política:

Tú sabes que no enseña sino el hermano. Y en esa
hora no sólo aquello me enseñaste,
no sólo la apagada pompa de nuestra estirpe,
sino la rectitud de tu destino,
y cuando una vez más llegó la sangre a España
defendí el patrimonio del pueblo que era mío.

Alude a Vicente Huidobro –“Alguien quiere olvidar que tú eres el primero”– en el espíritu de la guerrilla literaria que perturbó la amistad entre los poetas (Neruda y el mismo Alberti, reconocerían más tarde la significación de Huidobro y manifestarían la admiración hacia su poesía):

Alguien quiere olvidar que tú eres el primero?

Déjale que navegue y encontrará tu rostro.

Alguien quiere enterrarnos precipitadamente?

Está bien, pero tiene la obligación del vuelo.

En los versos que siguen despliega el momento profético o el sueño del regreso del desterrado y la crónica memorial de sus años en España:

Y a ti sí que te deben, y es una patria: espera.

Volverás, volveremos. Quiero contigo un día

en tus riberas ir embriagado de oro

hacia tus puertos, puertos del sur que entonces no alcancé.

Me mostrarás el mar donde sardinas

y aceitunas disputan las arenas,

y aquellos campos con los toros de ojos verdes

que Villalón (amigo que tampoco

me vino a ver, porque estaba enterrado)

tenía, y los toneles del jerez, catedrales

90 en cuyos corazones gongorinos

arde el topacio con pálido fuego.

Referencia, esta última, a Fernando Villalón, o Fernando de Villalón-Daoíz Halcón (1881-1930), poeta de Andalucía la baja (1926), Romances del 800 (1927) y La Toriada (1930), poeta y ganadero andaluz ligado al ultraísmo.

Puede leerse a continuación el testimonio de su encuentro con Federico García Lorca:

Allí está Federico, pero hay muchos que hundidos

enterrados,

entre las cordilleras españolas, caídos

100 injustamente, derramados,

perdido cereal en las montañas

son nuestros, y nosotros estamos en su arcilla.

Quisiera retribuirle y darle hoy en el destierro la alegría de entonces.

Concluye como hermano en la poesía, al poner esta carta en comparación con las que el poeta español le escribió a Oriente y como una correspondencia a su generoso contacto:

Ancha es la piel de España y en ella tu acicate

vive como una espada de ilustre empuñadura,

y no hay olvido, no hay invierno que te borre,

hermano fulgurante, de los labios del pueblo.

Así te hablo, olvidando tal vez una palabra,

contestando al fin cartas que no recuerdas

y que cuando los climas del Este me cubrieron

como aroma escarlata, llegaron

hasta mi soledad.

Y recuperando la despedida regular de la carta familiar y su fecha, marca su clandestinidad y dice:

Que tu frente dorada

encuentre en esta carta un día de otro tiempo,

y otro tiempo de un día que vendrá.

160 Me despido

hoy, 1948, dieciséis de diciembre,

en algún punto de América en que canto.

3. A González Carbalho (En Río de la Plata)

El menos conocido de los destinatarios es José González Carbalho (Buenos Aires, 1900-1958) (Julio Caillet-Bois se equivoca en el nombre y lo llama Raúl González Carvalho, con v, y lo hace nacer en 1909 y publicar su primer libro a los 13 años de edad). González Carbalho publicó en Chile el Índice de la poesía argentina contemporánea (Santiago, Ediciones Ercilla, 1937, 418 p. (Biblioteca América), en la serie dirigida por Luis Alberto Sánchez); y Vida, obra y muerte de Federico García Lorca (escrito para ser leído en un acto recordatorio) (Santiago: Ediciones Ercilla, 1938). Poeta de numerosa obra desde su primer libro Campanas de la tarde (1922), Casa de oración (1924), Palabras de retorno (1926), La ciudad del alba (1928), Día de canciones (1930), Cantados (1933), El ángel harapiento (1937), Tiempo de amor perdido (1940), Solo en el tiempo (1943), Antología (1922-1948) (Selección y epílogo de Rafael Alberti. Buenos Aires: Editorial Continental, 1949). Póstumamente se publicó La estrellita del troley (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), Estampas de Buenos Aires (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971). Escribió otros libros en prosa: El libro de Ángel Luis (1925), Naturaleza y poesía (1930), Historia de niños (1931), Fernando Fader (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943. Ils.).

En sus otros escritos Neruda no se refiere a él y en general resulta un autor poco conocido y escasamente estudiado. El poema es una carta de amistad, encomio del poeta y de su poesía. Se desprende por completo de las partes retóricas de la carta y se reduce a la narración o descripción de su poesía como un río, en la única referencia, entre los cinco poemas, asociada al título Los ríos del canto. En la analogía o identificación de poesía y cosmos, las notas distintivas son rumor, profundidad, permanencia, transcurso inmóvil, afinadas en la común referencia simbólica al río.

La matriz del poema es en el silencio nocturno se oye la voz universal del poeta como un río. La amplificación retórica hace de su voz un sonido austero, quien quiera oírla en medio del (1) tráfago ruidoso de la ciudad que ponga el oído en tierra y sentirá subir desde ella esta poesía: se oyen entonces las voces profundas de la tierra y del agua. Neruda propone aquí una afinidad en la que se concreta una poética cósmica como experiencia de la naturaleza prevaleciente más allá del estruendo urbano. Su poesía habla, al atardecer, como un río que se identifica con el Río de la Plata. (2) En la noche se escucha el rumor del río. Bajo la ciudad su cauce, (3) su sonido austero se oye, con imagen sarmientina, poniendo el oído en el suelo como el explorador extraviado; (4) sobre su cauce las aves rojas del crepúsculo iluminadas como hojas que cantan asustadas. (5) Todos los hombres

oirán el coro. (6) Recordáis otro?, le lleva a citar el ejemplo de Gérard de Nerval y su famoso soneto.

Cuando la noche devoró los sonidos humanos, y

desplomó

su sombra línea a línea,

oímos, en el silencio acrecentado, más allá de los seres,

el rumor del río de González Carbalho,

su agua profunda y permanente, su transcurso que parece

inmóvil como el crecimiento del árbol o del tiempo.

Este gran poeta fluvial acompaña el silencio del mundo,

con sonora austeridad, y el que quiera en medio

de los tráfagos oírlo, que ponga (como lo hace en los

bosques o en los llanos, el explorador extraviado) su oído

sobre la tierra: y aún en medio de la calle, oirá subir

entre los pasos del estruendo, esta poesía: las voces

profundas de la tierra y del agua.

Entonces, bajo la ciudad y su atropello, bajo las lámparas

de falda escarlata, como el trigo que nace, irrumpiendo en

toda latitud, este río que canta.

Sobre su cauce, asustadas aves de

crepúsculo, gargantas de arrebol que dividen el espacio,

hojas purpúreas que descienden.

En concordancia amical, caracteriza a González Carbalho de modo semejante al comienzo de Alturas de Machu Picchu por el extravío inicial de su poesía –la poesía de Residencia en la tierra–, de la soledad y la angustia para un renacer, "surgir alto y cristalino / desde su primavera nocturna", como rito de pasaje o descenso órfico semejante al representado en el soneto "El desdichado", de Gérard de Nerval, al que alude y cita: le Prince d'Aquitaine / de la tour aboli (Yo soy el tenebroso, el viudo, el desdichado / el equitano príncipe de la torre sombría. / Mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado / ostenta el negro sol de la melancolía). Como una experiencia formadora para experimentar, superar y seguir el camino de la poesía nocturna a la poesía diurna, del sueño nocturno en soledad al sueño diurno político social. Así lo había propuesto en otro de sus poemas de la transformación personal, "Reunión bajo las nuevas banderas" de Residencia en la Tierra. Lo renueva en Canto general, XI.x-xii, "Las flores de Punitaqui". Debe verse en ello un motivo recurrente y una decantación del proceso personal del que el poeta ha hablado definidamente:

Todos los hombres que se atrevan a mirar la soledad

los que toquen la cuerda abandonada, todos los

inmensamente puros, y aquellos que desde la nave

escucharon

sal, soledad y noche reunirse,

oirán el coro de González Carbalho surgir alto y cristalino

desde su primavera nocturna.

Recordáis otro? Príncipe de Aquitania: a su torre

abolida,

substituyó en la hora inicial, el rincón de las lágrimas

que el hombre milenario trasvasó copa a copa.

La carta concluye con la exhortación a oír esta voz profunda que ha vivido la transformación, y de la vida oscura hizo nacer el río de una nueva vida:

Y que lo sepa aquel que no miró los rostros, el vencedor

o el vencido:

preocupados del viento del zafiro o de la copa amarga:

más allá de la calle y la calle, más allá de una hora,

tocad esas tinieblas, y continuemos juntos.

Pasa luego a ilustrar el cambio que importa, la transformación aludida:

Entonces, en el mapa desordenado de las pequeñas vidas

con tinta azul: el río, el río de las aguas que cantan,

hecho de la esperanza, del padecer perdido,

del agua sin angustia que sube a la victoria.

Mi hermano hizo este río:

de su alto y subterráneo canto se construyeron

estos graves sonidos mojados de silencio,

Mi hermano es este río que rodea las cosas.

Mueve enseguida a imitar el gesto antes aludido del explorador extraviado que pone su oído sobre la tierra:

Donde estéis, en la noche, de día, de camino

… … …

caed en tierra, que vuestro rostro reciba

este gran latido de agua secreta que circula.

Concluye identificándose en la hermandad que le hace y los hace el río más largo de la tierra, su voz grave de río, su cuerpo de río nunca interrumpido, continuo, transparente en su piedad y eterno en su defensa del hombre: identidad telúrica y política que los hermana de un modo semejante a la poesía de Gérard de Nerval, Víctor Hugo y la estética baudelaireana de Correspondances:

Hermano, eres el río más largo de la tierra

detrás del orbe suena tu voz grave de río,

y yo mojo las manos en tu pecho

fiel a un tesoro nunca interrumpido,

fiel a la transparencia de la lágrima augusta,

fiel a la eternidad agredida del hombre.

4. A Silvestre Revueltas en su muerte (oratorio menor)

Titulado originalmente “Oratorio menor en la muerte de Silvestre Revueltas”, el poema había sido escrito por Neruda a poco de su llegada a México en 1940 (Loyola, I: 1217). Es carta elegíaca escrita con ocasión de la muerte del músico mexicano que contiene un elogio, lamentación y consuelo en los mismos términos de analogía e identidad cósmica y telúrica de su música. Oratorio es una composición dramático-musical sobre asunto sagrado, que solía cantarse en Cuaresma. En este caso, se trata de una carta que como ‘oratorio menor en la muerte de Silvestre Revueltas’ se diseña como un oratorio privado o lugar destinado al culto en beneficio de la memoria de una persona.

La matriz del poema es: Cuando muere un músico, un mensaje cruza el universo.

El modelo, al que sigue una amplificación que enumera los vehículos mensajeros de la naturaleza en todos sus aspectos, pequeños y grandes, próximos y lejanos, y todos los reinos de la naturaleza es el siguiente:

Cuando un hombre como Silvestre Revueltas

vuelve definitivamente a la tierra,

hay un rumor, una ola

de voz y llanto que prepara y propaga su partida.

Esta se amplifica y prolonga en la enumeración de múltiples dimensiones naturales que sirven de mensajeros de la triste nueva, una totalidad de aspectos varios: raíces, trigo, pan, árboles, flores, gotas, ríos, pianos y pájaros, sueños y sonidos, el aire, tiembla y traslada el coro funeral de América, Antártica, Araucanía.

Continúa una invocación y elogio fúnebre que sostiene su subsistencia en el universo, no exenta de interrogaciones:

Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde hoy entras en el

tiempo

Desde hoy tu nombre lleno de música volará cuando se

toque tu patria, como desde una campana,

con un sonido nunca oído, con el sonido de lo que fuiste,

hermano,

Tu corazón de catedral nos cubre en este instante, como

el firmamento

y tu canto grande y grandioso, tu ternura volcánica,

llena toda la altura como una estatua ardiendo

Por qué has derramado la vida? Por qué

has buscado

como un ángel ciego, golpeándose contra las puertas

oscuras?

Ah, pero de tu nombre sale música
y de tu música, como de un mercado,
salen coronas de laurel fragante
y manzanas de olor y simetría.

Concluye con una despedida:

En este día solemne de despedida eres tú el despedido,
pero tú ya no oyes,
tu noble frente falta y es como si faltara
un gran árbol en medio de la casa del hombre.

Pero la luz que vemos es otra luz desde hoy,
la calle que doblamos es una nueva calle,
la mano que tocamos desde hoy tiene tu fuerza,
todas las cosas toman vigor en tu descanso
y tu pureza subirá desde las piedras
a mostrarnos la claridad de la esperanza.

Por encargo, el poeta dice repetir el mensaje en el aire de América:

Tu hermano y tus amigos me han pedido

que repita tu nombre en el aire de América,

que lo conozca el toro de la pampa, y la nieve

que lo arrebate el mar, que lo discuta el viento.

Ahora son las estrellas de América tu patria

y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

5. “A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España”

El poema fue escrito en México, en diciembre de 1949. Este canto, nos dice Hernán Loyola, “cerró efectivamente la escritura de CGM, en diciembre de 1949” (Loyola, I: 1213, 1217).

Neruda había conocido a Miguel Hernández junto a numerosos escritores de su generación al caer en Madrid, como cónsul chileno, a mediados de 1934, después de dejar su puesto en Barcelona a causa de su ineptitud para las operaciones matemáticas y bajo la recomendación del cónsul Tulio Maqueira. Hernández “llega de alpargatas y pantalón campesino de pana –lo que nosotros llamamos cotelé o terciopelo– desde sus tierras de Orihuela, en donde había sido pastor de cabras” (P. Neruda, Confieso que he vivido, pp. 164-165). Hernández murió en prisión, después de tres años de cautiverio, en 1942.

Esta carta de amistad y recuerdo del amigo muerto es de evocación de su conocimiento y admiración por el poeta, seguido de una promesa de venganza y vituperio de sus verdugos.

Comienza por relatar su encuentro con el poeta en tiempos de la guerra civil: hace el retrato del labriego, de su poesía campesina y de su formación católica con los ecos de Fray Luis de León, transformados repentinamente por las

circunstancias (Sobre este tema vuelve Neruda en su “Miguel Hernández”, de Las uvas y el viento):

Llegaste a mí directamente de Levante. Me traías,

pastor de cabras, tu inocencia arrugada,

la escolástica de viejas páginas, un olor

a Fray Luis, a azahares, al estiércol quemado

sobre los montes, y en tu máscara

la aspereza cereal de la avena segada

y una miel que medía la tierra con tus ojos.

También el ruiseñor en tu boca traías

Un ruiseñor manchado de naranjas, un hilo

de incorruptible canto, de fuerza deshojada.

Ay, muchacho, en la luz sobrevino la pólvora

y tú, con ruiseñor y con fusil, andando

bajo la luna y bajo el sol de la batalla.

Neruda lo pinta vestido de miliciano en la tarea de rescatar sus cosas del departamento destruido de la “Casa de las Flores”, de Madrid, después de un año de ausencia: “Miguel Hernández vestido de miliciano y con un fusil, consiguió una vagoneta destinada a acarrear mis libros y los enseres de mi casa que más me interesaban” (Confieso que he vivido, 185-186). Lo recuerda también en Para nacer he nacido (Barcelona: Seix Barral, 1977: 71, 75-76).

Su excusa por no haber podido asilarlo en la Embajada chilena:

“Miguel Hernández buscó refugio en la Embajada de Chile, que durante la guerra había prestado asilo a la enorme cantidad de cuatro mil franquistas. El embajador en aquel entonces, Carlos Morla Lynch, le negó el asilo al gran poeta, aún cuando se decía su amigo. Pocos días después lo detuvieron, lo encarcelaron. Murió de tuberculosis en su calabozo, tres años más tarde. El ruiseñor no soportó el cautiverio” (Confieso que he vivido, 174-175). La embajada chilena hizo durante esos años lo posible para obtener el alivio de la situación del poeta enfermo de tifoidea primero y de tuberculosis después.

Ya sabes, hijo mío, cuánto no pude hacer, ya sabes

15 que para mí, de toda la poesía, tú eras el fuego azul.

Traza el elogio del poeta en sus aspectos físicos y morales:

No he visto deslumbradora raza como la tuya,

ni raíces tan duras, ni manos de soldado,

ni he visto nada vivo como tu corazón

quemándose en la púrpura de mi propia bandera.

Joven eterno, vives, comunero de antaño,

inundado por gérmenes de trigo y primavera,

arrugado y oscuro como el metal innato,

esperando el minuto que eleve tu armadura.

Muestra el efecto de su vínculo, su transformación por los hechos, comprometido en la causa republicana y la promesa de su venganza:

No estoy solo desde que has muerto. Estoy con los que

te buscan.

Estoy con los que un día llegarán a vengarte.

Tú reconocerás mis pasos entre aquellos

que se despeñarán sobre el pecho de España

aplastando a Caín para que nos devuelva

los rostros enterrados.

Contra la indicación clásica de que el vituperio no debe ser personal, Neruda nombra a los que castiga, sobre lo cual dirá en el capítulo siguiente (Canto XIII, x:):

Que sepan los que te mataron que pagarán con sangre.

Que sepan los que te dieron tormento que me verán un día.

35 Que sepan los malditos que hoy incluyen tu nombre

en sus libros, los Dámasos, los Gerardos, los hijos

de perra, silenciosos cómplices del verdugo,

que no será borrado tu martirio, y tu muerte

caerá sobre toda su luna de cobardes.

En el canto XIII, x, expresará su conciencia del decoro poético, la norma establecida de que en el vituperio no debe atacarse al individuo y su nombre sino al tipo:

Mientras escribo mi mano izquierda me reprocha

Me dice: por qué los nombras, qué son, qué significan?

Por qué no los dejaste en su anónimo lodo

de invierno, en ese lodo que orinan los caballos?

y mi mano derecha responde: “Nací

para golpear las puertas, para empuñar los golpes,

para encender las últimas y arrinconadas sombras

en donde se alimenta la araña venenosa”.

En los versos siguientes hace una alusión crítica a la antología de Octavio Paz y Xavier Villaurrutia, Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española (México: Séneca, 1941), en la que el poeta malagueño no está incluido. La historia de esta ausencia ha sido relatada por Octavio Paz. El hecho corresponde a una decisión editorial de eliminar una cuarta sección de la antología que incluía poetas de la generación joven y no al propósito de excluir a Miguel Hernández ni de atacar a Neruda. Esa decisión editorial correspondió a José Bergamín. Otros poetas como el mismo Neruda, rechazaron su propia inclusión; entre ellos también lo hicieron Juan Ramón Jiménez y León Felipe (Véase Octavio Paz. “Poesía e Historia (“Laurel” y nosotros)”, en Sombras de obras. Barcelona: Seix Barral, 1983 (Biblioteca Breve): 47-93), quien analiza el conflicto y narra los avatares de su amistad con Neruda:

Y los que te negaron en su laurel podrido,

en tierra americana, el espacio que cubres

con tu fluvial corona de rayo desangrado,

déjame darles yo el desdeñoso olvido

porque a mí me quisieron mutilar con tu ausencia.

La conclusión combativa privilegia la lucha por encima del dolor con fatal imprevisión del futuro y de sus alusiones ulteriormente trágicas todas por donde esta poesía se abre al límite, la irrisión y el castigo.

Miguel, lejos de la prisión de Osuna, lejos

de la crueldad, Mao-Tse-tung dirige

tu poesía despedazada en el combate

hacia nuestra victoria.

Y Praga rumorosa

construyendo la dulce colmena que cantaste,

Hungría verde limpia sus graneros

y baila junto al río que despertó del sueño.

Y de Varsovia sube la sirena desnuda

que edifica mostrando su cristalina espada.

Y más allá la tierra se agiganta,

la tierra,

que visitó tu canto, y el acento, y el acero

que defendió tu patria están seguros,

acrecentados sobre la firmeza

de Stalin y sus hijos.

Esta exaltación quedará corregida, no sin desconcierto, en su libro Fin de mundo (Buenos Aires: Losada, 1969), con sus referencias al “culto”, el desconcierto y la duda.

Su transformación ideológica lo conduce al acto profético, fictivamente poético y militante, escrito en 1949, prometiendo la hora de la venganza:

Ya se acerca

la luz a tu morada.

Miguel de España, estrella

de tierras arrasadas, no te olvido, hijo mío,

no te olvido, hijo mío!

Pero aprendí la vida

con tu muerte: mis ojos se velaron apenas,

y encontré en mí no el llanto

sino las armas

inexorables!

70 Espéralas! Espérame!

La última sección de Canto general, XV. Yo soy, i-xxvii, incluye los poemas “Memorias de la infancia y juventud, viaje del 27 Birmania, India, Ceylán, Java, España” (1936), “México” (1940), “Canto a México” (1943), “El regreso” (1944), “La muerte”, “La Vida”, “Testamento I y II”, “Disposiciones… Aquí termino” (1949), que se mueven en un plano cercano al cauce epistolar.

En las consideraciones finales, conviene acaso señalar que los términos variables que la comunicación alcanza en el libro se modifican, y cuando esto ocurre cambian con restricciones excluyentes. Así, por ejemplo, la destinación final del libro tiende a la particularización restrictiva y paradójica, renunciando a las múltiples ampliaciones que experimentan los destinatarios a lo largo del libro:

No escribo para que otros libros me aprisionen

ni para encarnizados aprendices de lirio,

sino para sencillos habitantes que piden

agua y luna, elementos de orden inmutable,

escuelas, pan y vino, guitarras y herramientas.

Escribo para el pueblo aunque no pueda

leer mi poesía con sus ojos rurales. (XV, xx)

Precisa la motivación del libro y su deseo de persistencia en el camino de lucha escogido:

Este libro termina aquí. Ha nacido

de la ira como una brasa, como los territorios

de bosques incendiados, y deseo

que continúe como un árbol rojo

propagando su clara quemadura.

Remata con una coda que imita el final de Song of myself, de Walt Whitman, con restricción dictada por la condición de perseguido cantando en la clandestinidad:

Así termina este libro, aquí dejo

mi Canto general escrito

en la persecución, cantando bajo

las alas clandestinas de mi patria.

Hoy 5 de febrero, en este año

de 1949, en Chile, en “Godomar

de Chena”, algunos meses antes

de los cuarenta y cinco años de mi edad.

Neruda ha andado un largo camino desde sus años en Oriente hasta este punto. Recuérdese lo que entonces había escrito a Eandi, respondiendo a la pregunta por su opinión de Borges: “Borges que usted me menciona, me parece más preocupado de problemas de la cultura y de la sociedad, que no me seducen, que no son humanos. A mí me gustan los grandes vinos, el amor, los sufrimientos, y los libros como consuelo a la inevitable soledad. Tengo hasta cierto desprecio por la cultura, como interpretación de las cosas; me parece mejor un

conocimiento sin antecedentes, una absorción física del mundo, a pesar y en contra de nosotros. La historia, los problemas ‘del conocimiento’, como los llaman, me parecen despojados de dimensión. ¿Cuántos de ellos llenarían el vacío? Cada vez veo menos ideas en torno mío, y más cuerpos, sol y sudor. Estoy fatigado” (Margarita Aguirre. Pablo Neruda. Héctor Eandi. Buenos Aires: Sudamericana, 1980, p. 46).

VIII

Cartas poéticas de Gonzalo Rojas

¿Qué hago aquí

parado en esta silla?

Gonzalo Rojas

, El alumbrado

Mi propósito en esta ocasión se reduce a abordar la expresión en la poesía de Gonzalo Rojas de un género poético bimilenario que posee una rica tradición desde la poesía latina de Horacio para ver cómo desemboca en el comienzo del tercer milenio, cuyos primeros escalones pisamos con alguna indiferencia. Un género poético llamado cartas o epístolas poéticas en verso que se escribieron, a partir de Horacio y Ovidio, en la tradición renacentista italiana, con Petrarca, y en el Siglo de Oro español, e hispanoamericano, y en el siglo dieciocho y en el diecinueve y en el veinte y hasta en el veintiuno. Cuando nos ocupamos de ellas estamos seguros de que la amistad y el amor, la petición y la información de nuevas a amigos y familiares, encuentran cauces de comunicación innovadores en el recado y otros mensajes –cable, telegrama, fax, memo, correo electrónico, etc.– que conservarán con sus diferencias y con renovados desafíos expresivos, a conformar nuevos mensajes, cartas misivas o epístolas poéticas con viejo y nuevo sabor.

Entre los poetas contemporáneos y actuales, Gonzalo Rojas (Lebu, 1917) ha cultivado este género epistolar con una extensión, originalidad y variedad que queremos ahora destacar aunque solo en una primera aproximación.

La poesía de Gonzalo Rojas es poesía situada en varios contextos. En el contexto biográfico es preciso destacar su experiencia traumática de la infancia, causada por un profesor de castellano que le hace leer ante la clase parado en una silla. El

niño es tartamudo y lee desde la preeminencia sobre su clase con dolor y vergüenza. Esta situación se proyectará como una figura en su obra poética. No hablará el poeta con vergüenza, aunque sí con dolor y humor en el futuro y no será estrictamente tartamudo pero sí vallejiano de sintaxis abrupta, cortada, omisiva, elíptica. Por sobre todo hablará con una preeminencia sobre la clase, su voz será notoria, distinta y no se bajará de la silla. En El Orito, mineral de alta cordillera, enseñará a leer a los mineros en el silabario de Heráclito que lleva en su cartera. Sigue, ha seguido hoy enseñando el mismo silabario en que 'todo fluye'. Enseñando en el sentido de mostrar y aún de instruir, con insistencia en la repetición –repita hasta que se lo aprenda–, que no hay otro saber que el aprendido por sí mismo con esfuerzo y disciplina.

En el contexto etario o generacional cayó niño, en 1938, en medio de los poetas de La Mandrágora y publicó en la revista del grupo sus primeros poemas. Más allá de su amistad, cercanía y diferencias con los miembros del grupo juvenil, se queda con Jorge Cáceres, de quien hablará desde su silla y despotricará en contra del grupo por su lejanía aparente de la vida. La poética surrealista de 1940 era una poética postsurrealista, posterior a la disolución de 1935, es decir, era una poética no declarada de la paranoia crítica o del paranoidismo crítico. Explicable, en parte, por la gravitación ineludible de Vicente Huidobro. La filiación surrealista de los poetas mandragóricos la define fundamentalmente el contacto personal que mantuvieron con André Breton. Pero Rojas conserva del injustamente menospreciado surrealismo chileno la "poesía negra" y su violencia, la construcción crítica de Arenas y nada de sus claudicaciones ni debilidades, y algo de la poesía alquímica de Gómez-Correa con la sublimación de la nigredo, el sol que arde y el alba renovadora de la vida, recreadora del mundo. Por una afinidad amical se puede vincular al grupo a Eduardo Anguita y como su única prolongación, desde su refugio de Oaxaca, a Ludwig Zeller. Pero Gonzalo Rojas no es Mandrágora ni quiso serlo, sino gonzálico, rojo, rojizo o "rojamente" rojiano. Único en la descendencia de Huidobro y Neruda y del despropósito y la desmesura de Pablo de Rokha. No menos único en la hermandad de La Mandrágora y de la antipoesía de Nicanor Parra y de la poesía metafísica de Humberto Díaz Casanueva, las tres expresiones más importantes de su generación en la poesía chilena.

En el contexto histórico-social, le tocó la suerte del 38 con el ascenso constructivo de la clase media al poder político, que teñirá la poesía de protestas y denuncias sociales y de aspiraciones al cambio y la redención obrera. Los tres gobiernos radicales se le pasarán volando con terremotos y todo, como el general

Ibáñez, Alessandri y Frei. Así se le pasó la Guerra Fría, se le vino Allende y el golpe. El golpe lo pilló entre Cuba y China y de allí vagaría por el mundo, en trastierro por Berlín, Caracas, Nueva York, Provo Utah; hasta su retorno al torreón del Renegado, y sus viajes a Madrid, la Residencia de Estudiantes, México, Buenos Aires, convertido en pasajero del mundo.

En el contexto cultural universitario, es el segundo de dos grandes poetas o antipoetas de su generación cuya vida profesional ha transcurrido en el medio universitario y, por cierto, el primero en poner las letras en el plano nacional e internacional desde el recinto universitario. Sus encuentros nacionales e internacionales, sus talleres literarios, institucionalizaron iniciativas que no habían logrado perdurar en otras partes o que fueron segundas partes de su espíritu emprendedor. Como jefe del Departamento de Castellano dirigió uno de los grupos de mayor excelencia en el país junto a Alfredo Lefebvre, Luis Muñoz, Gastón von dem Bussche, y otros talentosos profesores universitarios. De allí salieron figuras que alcanzarían gran relieve académico en el país y en el extranjero, como Jaime Concha, Jaime Giordano y Marcelo Coddou, poetas y destacados estudiosos de la poesía.

En el contexto hispanoamericano e hispánico ha recibido los premios de poesía Reina Sofía, Octavio Paz y José Hernández, lo que por sí solo lo distingue entre los poetas del 42 hispanoamericano. Está, entre otros, en compañía de Octavio Paz, José Lezama Lima, Nicanor Parra, Pablo Antonio Cuadra, Alberto Girri, Enrique Molina, Juan Sánchez Peláez y Adolfo Westphalen. En su viva sobrevivencia los supera a todos y en su creatividad se codea con los jóvenes poetas de hoy, es su vivo antecesor y se presenta como el inevitable curso de la poesía, para ser modificado, para la lectura desviadora, la relectura, y la superación de lo insuperable.

En el contexto poético el efecto innovador de su creación afecta al concepto de poesía con su propuesta original fundada en la tempestuosa experiencia sureña infantil de 1926 –como describe en “Ars poética en pobre prosa” y otros lugares–, de la revelación instantánea, momentánea, deslumbrante del relámpago, que luego se complementa con la experiencia cósmica del silencio como puerta del conocimiento del infinito, del absoluto, y de lo oscuro en la experiencia marina y nocturna del puerto de Valparaíso. Desde la silla, dictará su Ars poética dispersa en textos metapoéticos como: “No le copien a Pound”, “Urgente a Octavio Paz”, “Concierto”, “Rimbaud”, “Guardo en casa con llave”, “Adiós a Hoelderlin”, “A quien pueda importar”, “Tabla de aire”, “Tres rosas

amarillas”, “Desocupado lector” y otros.

También nos ilustra sobre el concepto del poeta, del poema y del lenguaje poético. En éste luce su conciencia de los efectos sonoros, de rima y ritmo de su obra que sabe jugar con las cláusulas rítmicas y el metro aunque su poesía es esencialmente amétrica y versolibrista. Deslumbra con sus juegos de aliteraciones: “Fuego que cierta noche fue fauna y flora frágil”, y con la palabra que da lugar menos a metaplasmos que a fuertes metaforismos creadores en la línea de la afasia chilena, decir una cosa por otra sin encontrarle siempre el sinónimo reductor y comunicativo: occipitala, animala, clavículo. Mientras, en el plano sintagmático domina la combinación de sustantivo y adjetivo de implicaciones contradictorias: “cuerpo clavículo”, “carta sanguínea”, “lluvia seca”; y complementos del nombre más subordinadas adjetivas: “al cuchillo ronco de agua que no escribe”. En tanto que se solaza en la organización de locuciones modales en grupos binarios o reduplicaciones: “iba y venía infusa y difusa”, “se hartó del hartazgo”, “parecía que parecía, pero no parecía”, “¿qué sacan con llorar ? ¿con ser qué sacan ?”. En el plano sintáctico es un creacionista enloquecido que combina sujeto y predicado, verbo y complementos con la aproximación de lo semánticamente inaproximable o contradictorio. En el plano oracional, tropieza en provocadores anacolutos, omisiones verbales, elipsis y nexos insólitos. O se enreda en transposiciones: “ese negro tuyo pelo”.

En el plano intertextual de su obra, lucen los subtextos bíblicos, griegos y latinos; los del Arcipreste de Hita, San Juan de la Cruz, Quevedo, Baudelaire y Rimbaud, Darío, Huidobro, Neruda, De Rokha, Borges, William Blake, Yeats, Ezra Pound, Paul Celan y otros.

En el plano textual, en el conjunto de la obra poética de Gonzalo Rojas está presente y falla, falta, la cronología; ésta es asaltada, eludida, confundida por sus libros atados con el presente y no con la genealogía. De esta manera, mata la nostalgia, dejando rastros inequívocos del pasado sin mirada agónica; un pasado, unos pasados presentes, en coexistencia o copresencia unánime, de una sola alma infinitamente múltiple, redundante y permanentemente viva. Lo mismo vale para el desdoblamiento de su visión poética: su propio ‘poliobl ión’ contiene todos los libros, es poesía total. El texto rojiano es un solo libro que se ordena y reordena y revuelve sobre sí mismo, corrigiéndose, enmendándose por resta o por incremento, con un talento guiado por el paranoidismo crítico, la conciencia creadora, bajo el delirio, thaumadsein, el asombro poético, provocado por el relámpago, nacido de la oscuridad y del silencio.

Podría pensarse que la búsqueda de una poesía parlante o conversacional, en la poesía contemporánea, movió a utilizar formas que favorecieran la modalidad comunicacional de la poesía a la manera de la carta o epístola poética en verso. Quede planteada esta posibilidad que no intentamos resolver aquí. En todo caso, la carta poética en verso métrico escrita en tercetos endecasílabos, y en otros metros y estrofas, es una forma de historia prestigiosa y extraordinariamente rica en la poesía española e hispanoamericana. Las maravillosas epístolas de Garcilaso, Quevedo, Aldana, Andraca, las hispanoamericanas de Francisco de Terrazas, la Poetisa Anónima, Amarilis, Sor Juana, José Joaquín de Mora, Andrés Bello, Guillermo Blest Gana, José Martí y Rubén Darío, merecen el estudio y el rescate. En la poesía amétrica, los originalísimos recados de Gabriela Mistral, las cartas del canto XII, "Los ríos del canto", en el Canto General de Pablo Neruda son dignos de destacar. Las cartas de Nicanor Parra ya iniciaban este camino primero ingenuo y luego satírico y sentencioso. La Carta-elegía a Jorge Cáceres y la "Carta a Jacques Hérold", de Enrique Gómez-Correa; el Sol ciego, de Humberto Díaz Casanueva, trazan un camino novedoso y original.

Gonzalo Rojas da mayor extensión a este género o especie lírica del modo apostrófico o dramático. Su número de cartas excede al de otros poetas. Su variedad acepta las intimaciones del presente y del pasado y las nuevas formas de la comunicación, como lo muestran "Papiro –que es carta o piel– mortuorio", "Cable sin él", "Carta a Delfina", "Carta a Nadja", "Carta al poeta joven para que no envejezca nunca", "Carta de amor", "Carta del suicida", "Carta para volvernos a ver", y la notable "Epístola explosiva a Alfredo Lefebvre (1917-1971)", "Fax con ventolera", "Fax sobre el asombro". Pero por encima de todo, desarrolla una escena comunicacional de epistolografía inédita y maestra.

Detengamos de inmediato la idea inadecuada de que esto es cosa de literariedad añeja y pasada de moda. Si ustedes quieren es todo eso. Pero la encontrarán viva y actualizada lo mismo en Jorge Teillier que en Gonzalo Millán, Floridor Pérez, Eduardo Llanos, Javier Campos, Claudio Bertoni, Raúl Zurita y muchos otros.

La carta poética tiene dos formas dominantes de las cuales vamos a tratar en forma dispar. Una es el arte poética, composición en la que, se supone de acuerdo a su modelo horaciano, el poeta habla desde su sabiduría y su experiencia. No era, precisamente, el caso huidobriano, propuesto desde el impulso juvenil y desafiante. Rojas prefiere hablar desde la sabiduría, desde su silla, desde su cátedra de catedrático irreverente. La otra es la carta familiar. A

ambas las caracteriza el sermo, el estilo familiar y conversacional. Este es, y ya ha sido dicho, un híbrido de oralidad y sabotaje de ésta mediante la metáfora inventiva, o de ésta y la lengua poética con la oralidad o la tartamudez.

1.

Nos servirá para comenzar a trazar una visión de la epistolografía rojiana el homenaje a Breton que rescata su contribución poética innovadora en la "Carta a Nadja", no sin adelantar que su "Carta al poeta para que no envejezca nunca" la destrona y rectifica. La "Carta a Nadja" tiene por subtexto el libro Nadja (1928) de André Breton, un libro singular que se escribe como un informe médico, que quiere ser un documento y también diario de vida, y una novela autorreflexiva o una metanovela. Nadja, el personaje, traza la figura del encuentro fortuito, del azar, del amor, de la libertad, es decir, de lo incondicionado, de la visión de lo momentáneo y sobreviniente, y de la locura. En esos rasgos se emblematizan los conceptos ya definidos en los dos libros que porta Breton en su encuentro de 1926, Manifiestos del Surrealismo y Los pasos perdidos. El libro propone un modelo de mundo singular, cercano y lejano a la vez de la experiencia ordinaria, donde el azar y el don visionario juegan un papel importante; y otro, más extraño, donde la locura es un dato de la realidad. Las referencias intertextuales del poema al libro de Breton son claras e inequívocas. Apuntan al libro y al personaje Nadja, la destinataria de la carta, y hacen o pueden hacer referencias equívocas a sus dibujos, que ilustran el libro bretoniano y muestran la imagen de sirena de Nadja, o Melusina, su posición, su vestido, sus ojos extraños, pero no verdes –como sí lo son los de "De una mujer de hueso de la que quise escapar", poema de Materia de testamento (1988)–, y omite su cabellera rubia. Pero asumen también, poéticamente, su locura que mezcla lo insólito –el vuelo de "la Tour Eiffel que habrá volado a Nueva York a ver a su Beatrice ciega /, extasiada de tanto Empire"–. Versos locos del poeta que hace volar dinamizando la masa enorme e inerte de la torre y la humaniza en el deseo de ver a su Beatrice, para la dantesca escalada celeste, y de extasiarse ante el Empire State Building. Versos locos que hacen de la carta una carta a Nadja que, si real, desaparecida, y que la hace objeto de varios intercambios de cartas sanguíneas –familiares o de consanguíneos locos– de Salónica a Praga, de Praga a Varsovia, a Buenos Aires, alusión a posibles eróticos encuentros mágicos con su destinataria.

Quien escribe asume también la significación del libro y del personaje al tiempo que procura su contacto epistolar, teme encontrarla mal traducida al inglés allí donde procura hallarla pues le hace falta –"con la escasez de ti que tengo"–, que quiere decir de la inspiración, la Musa, el misterio de la visión, o la necesidad de que se encuentre con el alma errante de la poesía –diría Braulio–, su amor o su locura. Habla desde la privación o la falta de inspiración y construye su imagen con los datos de los dibujos de Nadja que acompañan el libro: su imagen de Melusina, sin rostro, siempre vuelta de espaldas y atadas las colas con André. Pero lee mal, es decir, se aleja creadoramente del texto bretoniano al describir el vestido blanco escotado y agregar los datos lexicológicos referentes a la etimología de alhelí: "por si no lo sabes, del hispano-árabe hairí / que vino a entrar a la lengua de los locos mucho más tarde / al cierre del seiscientos". En una suerte de paréntesis, que salta a la segunda persona formal, dice: "confío en lo verde / que habrán sido sus ojos; los más abiertos / de lo áureo". Lo áureo es en Rojas evocación o insinuación de la belleza perfecta. Da lugar aquí a una múltiple superposición de la Nadja, tal como la retrata Breton, como la sueña Rojas, y como se le aparece en el retrato de la Musa, que lo inspira en ese tiempo o instante poético a confiar, que es ensoñar un retrato o visión desde el deseo vivo y actual que lo conduce a la fusión y a la transformación múltiple de la realidad.

En el segundo grupo estrófico, de los dos que tiene el poema, la esperanza cierta es la visión desatentada que mezcla la locura poética y la locura de la historia; la de Huidobro, Cendrars y Apollinaire cantando a la Tour Eiffel y volando ésta a Nueva York, específicamente al Museo Guggenheim, con la colección de Robert Delaunay de "la Tour rouge", donde existe hasta hoy.

Pero no es esto, es que "habrá volado a Nueva York / a ver a su Beatrice ciega, extasiada de tanto Empire", masa inerte y volante, mecánica y humanamente enamorada de Beatrice –que sale del libro dantesco y del siglo XIII y ciega y extasiada contempla la elevación y altura de los edificios y del Empire State Building en particular y del poder de ese mundo–. Pero la locura poética y la locura de la historia concurren en la separación, anulando la pausa, marcada por una coma, que se despoja de la referencia neoyorquina en un verso ambiguo: "de tanto Empire, caído" que, después de la pausa breve de final de verso, prolonga su encabalgamiento en el verso siguiente:

de tanto Empire, caído

ese Muro que era la vergüenza

de las estrellas

Estos versos son expresión de una metanoia, de una conversión que afecta al poeta y al mundo y queda marcada por ese hito histórico. Superpone ahora sobre la imagen de Nadja, Beatrice, ciega o enceguecida, “cuanto fulgor hebraico hay en ti”, ilusión de la alusión al reflejo bíblico de una mujer indeterminadamente entre las muchas mujeres bíblicas, Eva, Sulamita, Amada del “Cantar de los cantares” o Jezabel o, Ana, pero más cercanamente, Magdalena, “la mismísima hebraica loca y milenaria” –o el poder profético o angélico.

Llama, finalmente, “esta carta sanguínea entre los dos”, que los hermana, carta que escribe de todos lados una y otra vez, comunicación constante o frecuente en todas partes en procura de inspiración poética o del don profético simplemente. Tanta esperanza y confianza remata en la conclusión con el deseo de que acepte el poema –hay aquí un indudable desdoblamiento poético autorreflexivo– reduciéndose en tamaño –excusatio propter infirmitatem– con falsa modestia, haciéndose “más flaco que tu querido cuerpo clavículo”. Se le mezcla aquí la visión de una imaginada Nadja con una Mafalda, u otra flaca, como la del tango “una percha en el escote” que le lleva a llamarla, con imagen creada bien construida: “cuerpo clavículo”. No existe en español, a diferencia del francés claviculé, -e, que podría traducirse como claviculado, pero cuyo uso es incierto. En el texto, está en la línea de los metaplasmos metonímicos de occipital y animal, occipitala y animala, cabezona o querida bestia o extremadamente flaca. Si estuviéramos en el plan cubista de la vanguardia tendríamos que contemplar aquí la imagen de la mujer marcada por indicios que la desrealizaran, la marcaran bella, de ojos extraordinarios y de color verde, rubia, de espaldas, sin dar el rostro, acaso de cabeza grande y de cuerpo sensual, vestida de blanco y escotada, con algo de Primavera o Venus boticcellianas, pero asténicas, con marcas del libro y los dibujos de Breton. El deseo podría poner los ojos verdes y la belleza perfecta en indicios, allí donde no deberían verse pero el deseo los quiere, con algo de Beatrice rodeada de monumentos de altura desde la Tour Eiffel hasta el Empire State Building o el paisaje de Nueva York y las ruinas del Muro de Berlín –lo que sube y lo que baja, lo que se yergue y lo que cae– un

mundo de estrellas celestes y un fulgor que anuncie y resplandezca en la visión angélica de una mujer con “fulgor hebraico”, la Magdalena de Magdala y acaso el collage fragmentario de una fotografía de la flaca cuya caracterización encuentra ecos en el poema “Martes trece” y cuyas coincidencias ofrecen claves para una identificación probable de la referencia.

Otro es el desdoblamiento de la carta, el libro y la autorreferencia con que la misiva concluye. La llama “carta sanguínea”, otra imagen creada, construida sobre los rieles de la lengua: “corriente sanguínea, presión sanguínea, tipo sanguíneo, vasos sanguíneos”. Esta “carta / sanguínea entre los dos”, de un lugar a otro, es un vaso comunicante entre seres familiares, amantes o afines, que se necesitan o que tienen el mismo tipo de sangre, se complementan y se dan vida si es necesario, sin importar las distancias. Por cierto habla de la poesía y de la comunicación poética como comunicación viva de la sangre y como relación sexual ilustrada en su poema “Mnemosyné”, en el que se juega con el sentido de carta como piel.

El texto entero se apoya en un modelo de mundo que implica la superposición de experiencias diversas de la lectura y de la vida, de la ficción y la realidad, de lo verosímil y de lo inverosímil, de omisiones y agregados; entre las omisiones la G. ominosa, excluida en la intertextualidad con la Nadja bretoniana.

Si nos preguntáramos sobre el mito que preside estas visiones en que el hablante se transforma en todo lo que quiere: lector, amante, viajero, corresponsal, y al transformarse cambia al mismo tiempo toda la situación, mezclando todos los limbos sus colas, podríamos decir que no es otro que el mito de Proteo. Esto sin olvidar que en la visión schopenhaueriana del amor Zeus transformado –en cisne, toro, lluvia de oro– seduce a Leda, Europa, Dánae; mitifica los ardides, disfraces y poder del amor como voluntad trascendental o, si se quiere, en el lenguaje deleuzeano del día, como deseo nómada.

CARTA A NADJA

Confío que al recibo de ésta no estás ahí

toda triste, toda traducida

a un inglés tan flaco con la escasez

de ti que tengo, mi occipitala,
mi animala, confío que el traje
escotado ése sea un traje
blanco de los que parecen alhelíes
blancos, se entiende, por si no lo sabes, del hispano-árabe hairi
que vino a entrar a la lengua de los locos mucho más tarde
al cierre del seiscientos, confío en lo verde
que habrán sido sus ojos; los más abiertos
de lo áureo.
Confío en la Tour Eiffel que habrá volado a Nueva York
a ver a su Beatrice ciega, extasiada
de tanto Empire, caído
ese Muro que era la vergüenza
de las estrellas, confío en cuanto fulgor
hebraico hay en ti, confío en esta carta
sanguínea entre los dos, de Salónica a Praga, de Praga
a Varsovia, a
Buenos Aires, ida y vuelta:
acepta
lo que no alcanzo en mi violín de aprendiz
más flaco que tu querido cuerpo clavículo.

2.

Frente a la belleza ideal y misteriosa de la poesía, su alma errante, Gonzalo Rojas nos propone otras visiones metapoéticas, entre ellas la del amor loco –l'amour fou– que hace de su presencia una experiencia de la locura transportadora y terrible encarnada en una mujer que lo vuelve loco. "Carta del suicida" se llama un poema de 1940, perteneciente a su primer libro La miseria del hombre (Valparaíso: Imprenta Roma, 1948). Esa mujer, con su movimiento, su agresividad, su permanencia, a pesar de las circunstancias, cuando canto o cuando me entrego al placer, le sigue o acompaña siempre y le sirve de hada o transporta mágicamente, lo besa lujuriosamente, cuerpo que quiere escapar de la muerte, y no lo deja ni en el sueño, pues se cobija en lo medular y le grita y le lleva a los cielos "como un cóndor sin madre / empollado en la muerte". Vuela, pero sin escapar a la muerte, a su gravedad, a su gravidez. El yo víctima, la poesía victimaria, el amante sufriente, ella mujer insufrible, amante, odiosa, terrestre y genial, celeste y mortal. La matriz del poema es "me mato porque esta mujer no me dejaba en paz". Sus formas de amplificación derivan del modelo inicial:

Juro que esta mujer me ha partido los sesos.

Porque ella sale y entra como una bala loca,

y abre mis parietales, y nunca cicatriza,

5 así sople el verano o el invierno

Lo que sigue, reitera en variadas formas la persistencia absoluta: verano e invierno, con hambre o satisfecho, me acueste o me levante, trabaje o cante, ocurra o no un portento, valen todos por decir: siempre, en todo momento. Al establecer la anáfora con el comienzo del texto se complementa la persistencia en la totalidad "de día y de noche", "en la vigilia y en el sueño".

Ahora bien, si queremos caracterizar a esa mujer insoportable y que conduce a la muerte al hablante y a dejarnos este testimonio escrito al lado de su cuerpo suicida, destinado a sus familiares y amigos, veremos que la domina el dinamismo, la velocidad, la condición heridora, sin cicatriz posible, perduradora, la posesión, la magia, el erotismo, el sueño, la precariedad, el vuelo y la muerte: Eros y Thánatos. Todo esto es imagen compleja y efectiva de la poética del fuego. Esta universalidad es imagen de la mujer como fuego que invade y arde con violencia y consume sin consumirse. El poema es una ironización de la virtud poética visceral:

CARTA DEL SUICIDA

Juro que esta mujer me ha partido los sesos.

Porque ella sale y entra como una bala loca,

y abre mis parietales, y nunca cicatriza,

así sople el verano o el invierno,

así viva feliz sentado sobre el triunfo

y el estómago lleno, como un cóndor saciado,

así padezca el látigo del hambre, así me acueste

o me levante, y me hunda de cabeza en el día

como una piedra bajo la corriente cambiante,

así toque mi cítara para engañarme, así

se abra una puerta y entren diez mujeres desnudas,

marcadas sus espaldas con mi letra, y se arrojen

unas sobre otras hasta consumirse,

juro que ella perdura, porque ella sale y entra

como una bala loca

me sigue adonde voy y me sirve de hada,

me besa con lujuria

tratando de escaparse de la muerte,

20 y cuando caigo al sueño, se hospeda en mi columna

vertebral, y me grita pidiéndome socorro,

me arrebata a los cielos, como un cóndor sin madre

empollado en la muerte.

Esta puede llamarse poesía del fuego visceral, corporal, animal.

Si consideramos este poema desde el punto de vista del Arte de pájaros, donde es posible hallar el alto azor o la alondra huidobriana, el cuervo nerudiano y sus pajarantes, el loro de Lihn, habrá que agregar este pájaro gonzálico que es el cóndor, sea como "cóndor saciado", hombre o poeta satisfecho, o "como un cóndor sin madre / empollado en la muerte" que lo "arrebata a los cielos". Ave ésta que le da prestigio y majestuosidad al vuelo, al tiempo que lo mancha con las limitaciones que le han sido impuestas. Pero éste no es pájaro cualquiera: lo pone en lo más alto, en el lugar natural del fuego.

3.

Si miramos ahora el arte poética a la manera horaciana, desde la figura de la experiencia y la sabiduría, o desde la silla, ésta aparece con una determinación de libertad anárquica que es, casi sin determinación, pura naturaleza y libertad. Contra la descripción o la narratio de las cartas precedentes y a la hora de trasmitir su sabiduría decide escribir "Carta al poeta para que no envejezca

nunca”. Aquí el remitente o destinador se sube a la silla para hablar con autoridad médica y con los gestos verbales pertinentes al joven poeta inexperto, su discípulo y paciente. Una: repita usted hasta que se lo aprenda; otra: si repite mi lección sanará porque le estoy indicando el único remedio para su mal. Todo esto es autoridad. Es prescribir. Pero este prescribir, como otros famosos, prescribe no prescribir prescribiendo. No siga el modelo de las visiones de Lautréamont: el paraguas y la máquina de coser en la mesa quirúrgica; deje que aparezca el montevideano riendo sin su chocante coincidencia; olvídese del azar ¡esas son pamplinas! El juego es otro, pero no se sabe cuál. Puro misterio entonces. Nada de “la belleza será convulsiva o no será” con que Breton remata su Nadja, ni menos Nadja, el hada enloquecida. Ni tampoco –al margen del general castigo del surrealismo– la computación con su limitado modelo cerebral y su mundo virtual, acaso con su proyecto oulipiano. El poeta lo sabe: la apuesta es diferente. Sepa en definitiva que la Musa es usted mismo, con este cuerpo de irrealidad fictiva: “con sus zapatos hamletianos de rey / sin nadie adentro diciendo el to be / o el not to be de la farsa / parado ante nadie / desde el momento / que el momento va a estallar”, es decir, en la inminencia. Como prescripción médica o psiquiátrica el final conclusivo resuelve la ambigüedad inicial de “no hay rata curativa”, deslexicalización de “hierba curativa, infusión curativa o emplasto curativo”, pero el médico loco dice “rata curativa”; y resuelve, finalmente, con sabiduría epidemiológica y cordura sentenciosa: “no hay rata / curativa, toda rata acarrea peste”:

CARTA AL POETA PARA QUE NO ENVEJEZCA NUNCA

Repita usted siete veces: no hay

rata curativa y sanará, repita, repita,

hasta que las palomas salgan volando del pantano

y aparezca Lautréamont como por encanto

5 riendo sin paraguas

ni mesa de disección, ¡pamplina

el azar!, el juego es otro

y no se sabe cuál, no hay

belleza convulsiva ni menos

10 hada, ni

mucho menos computación, la apuesta

es distinta, usted

mismo es la musa con sus zapatos hamletianos de rey

sin nadie adentro diciendo el to be

15 o el not to be de la farsa

parado ante nadie desde el momento

que el momento va a estallar, se lo digo, repita,

repita: no hay rata

curativa, toda rata acarrea peste.

4.

Consideremos, por último, la “Carta a Huidobro”. Se publicó por primera vez en Un ángulo del mundo (Santiago, 1993: 13-14), compilación de la Fundación Vicente Huidobro que reúne las contribuciones a un Encuentro Iberoamericano de Poesía convocado con motivo del centenario del nacimiento del poeta. Luego se recogió en Río Turbio en ediciones simultáneas de Madrid: Hiperión, 1996: 42-44, Valdivia y México D.F. Aquí la carta se endereza en el plan de la celebración o conmemoración y se alude a la cualidad profética de la obra huidobriana, particularmente de su libro Altazor, aunque debe observarse que la

condición profética de los libros de Huidobro se extiende de Horizon carré, a Ecuatorial, Hallali, Tour Eiffel, Tout à coup, Temblor de cielo, y a varios de sus Últimos poemas. “Carta a Huidobro” es carta profética de 43 versos dividida en tres partes numeradas con caracteres árabes.

Quien habla, desde la silla del profeta, se muestra lleno de certidumbres inciertas, como un profeta débil e inseguro: “Poca confianza en el siglo XXI, en todo caso algo pasará”, “Ah, y otra cosa, sin vaticinio”, “Hasta donde alcanzamos a ver”, son frases claudicantes que denotan vacilación, inseguridad o falta de certeza última de la predicción que se hace. A pesar de ello, anunciará signos y rasgos auspiciosos del mundo por venir y no dejará de afirmar con convicción absoluta lo que habrá de sobrevenir. A quien se habla es a Huidobro, a través de aquello de que se habla, aludiendo a su don profético, en imitación y relectura de su profecía milenarista, sin apelación explícita al poeta, más allá del título, en el texto de la carta.

Las referencias al ojo y al éter –del eterfinifrete– son altazorianas, y la frase final del poema: “de repente”, es cita, en una nueva situación poética, del Tout à coup huidobriano. Las referencias ecológicas, tecnológicas y astronáuticas de la visionaria profecía de Altazor son sobrepasadas con originalidad y audacia desde la visión propia de la poesía de Rojas. Las causalidades se expresan en un lenguaje cercano, a veces, al lenguaje bíblico: “por obra y gracia”, “por añadidura”, “merced a”.

La profecía habla del siglo XXI, del nuevo milenio y del Apocalipsis, de las mutaciones de la humanidad, del mundo hispanoamericano y de la geografía antártica, y sus transformaciones espaciadas a lo largo del nuevo milenio de comienzo a fin. La carta afirma y niega; es profecía y antiprofecía a la vez.

El poema desenvuelve tres invariantes proféticas: 1. La humanización del universo; 2. El eterno retorno y the drifting continents; y 3. La negación mesiánica y el establecimiento final del reino de la poesía, del portento, la maravilla permanente.

El primer segmento comienza de modo vacilante y con notas negativas: “poca confianza” en lo que será del siglo; “algo pasará” –lo que no es justamente visión profética–, “nacerá alguno / del que nadie sabe”. Sin embargo, repentinamente, el don visionario acelera su agudeza y vaticina algo portentoso: la ley de gravedad o “la imantación de la Tierra” cambiará, de suerte que, como

consecuencia, se producirán varios efectos: a) “el ojo ganará en prodigio”, es decir, en su capacidad visionaria; b) “el viaje mismo será vuelo mental”; c) “no habrá estaciones”, con solo manipular la llave correspondiente tendremos verano –o la estación que queramos–; d) “las muchachas / perdurarán bellísimas esos nueve meses” de su embarazo y nueve meses más después del parto; todo esto, loco Tiresias, por obra y gracia de las galaxias y merced al crecimiento de lo alerces de antes del Mundo; e) así, del mismo modo, variará el ritmo de las mareas a “otro ritmo sanguíneo más fresco”; y, más importante y paradójico, f) “lo que por contradanza hará / que el hombre entre en su humus de una vez y sea / más humilde, más / terrestre”.

El segundo segmento se remite al conocimiento de la Realidad y la cultura. “Sin vaticinio”, es decir, inevitablemente, dice “envejecerán las máquinas de la Realidad”, las que elaboran estos productos que interpretan el mundo u ordenan el sentido de nuestra vida y sus substitutos: las alucinaciones, el mal cine y los periódicos añejos y los mercaderes de la fama, “todo eso envejecerá”, inevitablemente. Esto, en cuanto se refiere a negatividades. En lo positivo, el cuerpo y los sentidos humanos, vista, tacto, olfato, recuperarán su virtud cognoscitiva original y efectiva en la creación, en el descubrimiento incesante. Y, atención, no la verdad del dictum norteamericano, sino “el fornicio nos hará libres”; “no / pensaremos en inglés como dijo Darío” (Darío dijo, en verdad, en “Los cisnes”, Prosas profanas (1896): “¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?”) –no estoy tan seguro que en este mundo en que se habla un esperanto que calca el inglés con bárbara incompetencia no nos lleve inevitablemente a pensar en inglés”. Más positiva y regresiva, pero rescatadora a la vez, se hace la poesía cuando nos anuncia que “leeremos otra vez a los griegos” y “volverá a hablarse etrusco / en todas las playas del Mundo”. Esto último nos intriga de verdad, pero tiene en el fondo un sentido revelador que acaso muestre la conexión profunda de un decisivo elemento rojiano. Por una parte, esta nueva lengua universal es una lengua perdida cuyas inscripciones no han sido sino escasamente descifradas y cuyo contenido arqueológico reconocible en muros, vasos y construcciones representan un paso del helenismo a la cultura romana y cuyos rasgos propios están, en ese proceso, desdibujados y poco determinados en su singularidad. Pero, y esto es lo que nos importa destacar, entre sus dioses está Tinia, un dios del fuego, cuyo poder hablaba a través del trueno y descendía en el relámpago, y era representado comúnmente con un rayo en la mano, a semejanza de Zeus (el mismo que resuena en Nadja, cuando la mujer dice ver la mano que traza el rayo en el cielo).

Al cabo de la cuarta década del XXI, nos dice el vate en el plan de las amplificaciones de la profecía huidobriana, “los continentes” en movimiento –the drifting continents– “se unirán”, “de modo que la Antártica con toda su fascinación (experiencia del poeta que visitó el continente helado) entrará en nosotros y siete trenes pasarán bajo ella en múltiples direcciones a una velocidad desconocida”.

En su tercer fragmento, posterga la parousía: “Hasta donde alcanzamos a ver Jesucristo no vendrá / en la fecha”. No habrá todavía una segunda venida en gloria y majestad. Se nos propone en seguida otra impensable revolución tecnológica o tecnológicamente delirante: “pájaros / de aluminio invisible reemplazarán a los aviones”, lo que no nos conmueve en su triple desviación que hace chocar lo animal y natural con lo mineral y artificial, todo material y corpóreo e inevitablemente visible, con lo incorpóreo, inmaterial, e invisible. Este portento es, con todo, puerta insignificante para el prodigio que se nos anuncia para “al cierre del XXI”.

La conclusión de la carta predice el advenimiento del reino de la poesía, de aquello de que nos daba noticia el relámpago: “prevalecerá lo instantáneo, no seremos testigos de la mudanza”. Quiere decir que no habrá más cambios, que arribaremos a lo Eterno, y, unido el fin con el comienzo como en el ouroboros y la visión alquímica, “dormiremos / progenitores en el polvo con nuestras madres que nos hicieron mortales”, para desde allí celebrar “el proyecto de durar” eternamente, “parar el sol” y todo movimiento, y “ser –como los divinos– de repente”. Rojas renueva aquí la visión mistraliana del Paraíso y la experiencia de lo maravilloso perpetuamente perseguida por el proyecto huidobriano. En nuestro caso, diferencialmente, el modelo de mundo responde a la pregunta vacilante y asertiva de Breton: “¿Todo el más allá se encuentra en esta vida?” (Breton 107). Todo el más allá se encuentra en esta vida. No hay más que leer al poeta vidente:

CARTA A HUIDOBRO

1. Poca confianza en el XXI, en todo caso algo pasará.

Morirán otra vez los hombres, nacerá alguno

del que nadie sabe, otra física
en materia de soltura hará más próxima la imantación de la Tierra
de suerte que el ojo ganará en prodigio y el viaje mismo será vuelo
mental, no habrá estaciones, con sólo abrir
la llave del verano por ejemplo nos bañaremos
en el sol, las muchachas
perdurarán bellísimas esos nueve meses por obra y gracia
de las galaxias y otros nueve
por añadidura después del parto merced
al crecimiento de los alerces de antes del Mundo, así
las mareas estremecidas bailarán airosas otro
plazo, otro ritmo sanguíneo más fresco, lo que por contradanza hará
que el hombre entre en su humus de una vez y sea
más humilde, más
terrestre.

2. Ah, y otra cosa, sin vaticinio, poco a poco envejecerán
las máquinas de la Realidad, no habrá drogas
ni películas míseras ni periódicos arcaicos ni
disipación y estruendo –mercaderes del aplauso ignominioso–, todo eso
envejecerá en la apuesta

de la creación, el ojo
volverá a ser ojo, el tacto
tacto, la nariz éter
de Eternidad en el descubrimiento incesante, el fornicio
nos hará libres, no
pensaremos en inglés como dijo Darío, leeremos
otra vez a los griegos, volverá a hablarse etrusco
en todas las playas del Mundo, a la altura de la cuarta
década se unirán los continentes
de modo que entrará en nosotros la Antártica con toda su fascinación
de mariposa de turquesa, siete trenes
pasarán bajo ella en múltiples direcciones a una velocidad desconocida.

3. Hasta donde alcanzamos a ver Jesucristo no vendrá
en la fecha, pájaros
de aluminio invisible reemplazarán a los aviones, ya al cierre
del XXI prevalecerá lo instantáneo, no seremos
testigos de la mudanza, dormiremos
progenitores en el polvo con nuestras madres
que nos hicieron mortales, desde allí
celebraremos el proyecto de durar, parar el sol,

ser –como los divinos– de repente.

IX

Himnos americanos y extravío:

“Cordillera”, de Gabriela Mistral

Tala es en el conjunto de la obra poética de la Mistral su libro más notable, el más original y el que mejor singulariza su voz poética. A diferencia de Desolación, que se caracteriza por la oposición a la afectación modernista y que registra los primeros atisbos de su conocimiento de la poesía de vanguardia, Tala está de lleno dentro de las formas de la poesía contemporánea con rasgos absolutamente inconfundibles. Las diferencias entre la poesía moderna y la contemporánea definitivamente asumida. Una es poesía sencilla por su adhesión a una lengua hablada y formal. La otra es una poesía cuya lengua poética se mueve cerca de la invención, de la contradicción y la imagen alejada, fuerte y visionaria. En ésta la lengua es más cercana todavía a la lengua colonial y aun a cierto dialectismo rural y en numerosos casos entregado a la invención verbal. Entre las diferentes secciones de este libro que contiene lo mejor de la poesía del idioma nos interesa analizar uno de los poemas de la sección América que encierra sus famosos himnos.

El segundo de los dos himnos que abren la sección América es “Cordillera”. Esta es una composición de 14 estrofas o grupos estróficos de un número variable de versos predominantemente de 10, pero también de 8 y de 14 líneas. La rima es romanceada, esto es, solo riman los versos pares con rima asonante -a-a. El metro es eneasílabo, es decir, de nueve sílabas, con algunas irregularidades que comienzan con el primer verso de solo ocho sílabas.

La estructura del himno

El poema es un himno, pues canta con emoción entusiasmada la alabanza de una

entidad numinosa, de un ser divino. Desde el punto de vista del discurso, el lenguaje apostrófico, esto es, el estar dirigido al poema en una ferviente apelación a un tú sagrado, pone los rasgos distintivos de esta forma lírica. Como muchos poemas de la Mistral, en este la alabanza de lo sagrado constituye una forma ritual, comparable a otras como la súplica, la bendición, el conjuro, etc.

En un poema de su extensión, “Cordillera” presenta varias partes diferenciables por la orientación del poema. La alabanza es, sin embargo, su forma dominante y ella es la que define el género del poema.

La cordillera es vista como una divinidad, renovando los viejos mitos telúricos indígenas, y no simplemente como un gigantesco fenómeno orográfico o del relieve. Se producirá entonces por la vía poética una desrealización de sus contornos objetivos para adquirir otros en que el principio de semejanza hará posible su representación en una imagen arquetípica: Tellus Mater, la Tierra Madre. La imagen de lo materno desplegará así sus rasgos o notas distintivas acompañada de la visión superpuesta de lo divino. Esta no se construye ya sobre el principio de semejanza sino sobre el de contradicción, violentando este principio en una concordancia de los contrarios, en una concordia discors.

Quien canta a este ser numinoso es un hablante colectivo, un coro indio americano. En este sentido el poema se afirma en un indigenismo esencial que define lo específicamente americano frente al mundo europeo. El proceso del himno señala qué normas regulan el encuentro del coro con la divinidad. Es de señalar que en este himno como en el que le precede, “Sol del Trópico”, se produce en un hablante lírico igualmente colectivo una ruptura, por la imprevista irrupción de una voz individual y femenina, entre los versos 69 y 78. La aparición de este hablante acontece justo para interrumpir la alabanza que se ha extendido de la primera a la sexta estrofa. De allí adelante hablan los hijos de su incertidumbre y de sus culpas, las de hijos que no siguen el mandato de la madre. A partir de la octava estrofa se canta el reconocimiento de los signos que marcan el retorno a la fe olvidada. Sigue a ella la confesión del extravío colectivo, alejamiento del origen común y verdadero. En seguida, se desarrolla la euforia por la fe y la comunidad recobrada, la auténtica repristinación del mito. A esto siguen dos súplicas en sendas estrofas: una, por la integración de los americanos y, otra, por la expiación y el deseo de purificación que limpie de las faltas y extravíos cometidos. El himno termina con una “letanía arrebatada”, pura alabanza extática y conmocionada del coro que canta la alegría y la reverencia de la divina cordillera madre.

La tierra madre

La seis primeras estrofas del himno desarrollan los diferentes rasgos distintivos de la imagen arquetípica de la Madre Tierra, de la cordillera como divinidad materna, como mito.

La primera estrofa entrega principalmente notas de la Madre como procreadora, en este caso como madre que engendra hijos de su misma carne, de piedra, de metales, imagen que se reafirma en otros momentos del poema:

Cordillera de los Andes,

Madre yacente y Madre que anda,

que de niños nos enloquece

y hace morir cuando nos falta;

que en los metales y el amianto

nos aupaste las entrañas…

Versos en los que queda afirmada desde el comienzo la esencial dependencia de hijos y el temor y temblor que sin contradicción la acompaña.

Guiadora y nodriza, la que nutre, aparece en la segunda estrofa desplegando esta nota entre modos que funden lo brutal y lo tierno:

y nos lleva, pecho con pecho,

a lo madre y lo marejada,

a maná blanco y peán rojo

de nuestra bienaventuranza.

Los alimentos fundamentales son metafóricamente indicados, nieve y cobre asimilados como alimento celestial o providencialmente otorgado.

Guiadora y educadora de sus hijos, sustentadora y portadora de ellos se muestra en la tercera estrofa, lugar en donde se define además el número de sus hijos, los siete pueblos andinos de la América del sur:

Caminas, madre, sin rodillas,

dura de ímpetu y confianza;

con tus siete pueblos caminas

en tus faldas acigüeñadas…

La cuarta estrofa muestra la belleza y ornato de su cósmica hechura que imita las formas de la mujer:

Viboreas de las señales

del camino del Inca Huayna,

veteada de ingeniería

y tropeles de alpaca y llama,

de la hebra del indio atónito

y del ¡ay! de la quena mágica.

Donde son valles, son dulzuras;

Donde repechas, das el ansia;

Donde azurea el altiplano

Es la anchura de la alabanza.

El dibujo viboreante del camino del Inca y de las construcciones incaicas que ponen vetas en su cuerpo junto con los rebaños; el equivalente viborear de la quena que toca el indio y de la hebra de sus tejidos, son estos adornos, aderezos para su belleza. Las formas de sus diversos espacios, valles, repechos y altiplano, son las formas provocantes de su cuerpo hermoso.

Esta realidad materna no es solo bella, sino también amante y establece eróticas relaciones con los hombres. Las infusiones estimulantes de sus frutos o plantas son sus excitantes manifestaciones. Se ve a sí misma como fecunda y como consciente del erotismo de su cuerpo y de sus bestias y representa al mismo tiempo, como en la visión de Goethe, el amor como fuerza dinámica y dominante, pero aquí con la bárbara violencia telúrica de América en figuras de avalancha o corriente de lava. Su relación con los hombres es nupcial:

Extendida como una amante

y en los soles reverberada,

punzas al indio y al venado

con el jengibre y con la salvia;

en las carnes vivas te oyes

lento hormiguero, sorda vizcacha;

oyes al puma ayuntamiento

y a la nevera despeñada,

y te escuchas el propio amor

en tumbo y tumbo de tu lava…

Bajan de ti, bajan cantando,

Como de nupcias consumadas,

Tumbadores de las caobas

Y rompedor de araucarias.

La alabanza concluye con la visión mítica de la madre desdibujada en sus contornos por la contemplación nocturna y por el sueño en donde alumbra el símbolo arquetípico, réplica mítica de la loba italiana. Se redondea así la imagen materna en el símbolo mítico que representa en la conciencia profunda de los pueblos a la madre originaria. La magnitud y la forma de la cordillera condicionan algunos rasgos de la visión y multiplican su fantasmal presencia, su extrañeza y su confusa maravilla:

Aleluya por el tenerte

para cosecha de las fábulas

alto ciervo que vio San Jorge

de cornamenta aureolada

y el fantasma del Viracocha,

vaho de niebla y vaho de habla.

Por la noches nos acordamos

de bestia negra y plateada,

¡leona que era nuestra madre

y de pie nos amamantaba!

En la serie de mitos, indiferentemente europeos o americanos, por igual San Jorge y Viracocha, en el mestizaje cultural que se desliza en las imágenes de este poema, se inscribe la leona madre, réplica a su vez de la imagen itálica.

En el desdibujamiento de la niebla, medio espíritu, medio mensaje incompleto, se desliza la ambigua o grotesca de algo sagrado y tremendo. En todo ello se funda la alegría de tenerla en el registro de lo universal y humano. Revelación de que el mundo americano también pertenece a la humanidad.

Coincidencia de los contrarios

El carácter divino o numinoso de la cordillera se formula mediante imágenes de disyunción o contradicción sui generis. Tienen estas imágenes la forma de un oxímoron o contraposición fuerte de términos polares. Pero debe agregarse que a la índole de estas figuras corresponde un rasgo distintivo más. La representación de lo numinoso suscita la extrañeza de que los contrarios coexistan en una misma realidad y se defina ella por una contradicción últimamente no disyuntiva. A lo divino corresponde el modo irracional de una coincidencia de los contrarios u opuestos. Diríamos que es en los poemas el operador de lo divino o del orden sagrado. Allí donde el ser se representa como configurado por oposiciones no disyuntivas estamos ante el misterio, estamos en el ámbito de lo sagrado. El contexto del himno garantiza como norma que es de esta manera. Veamos los ejemplos destacados de estas configuraciones contradictorias.

La primera se ofrece en las líneas iniciales:

Cordillera de los Andes,

Madre yacente y Madre que anda

La misma realidad es representada al mismo tiempo como yacente y andante. Puesta al comienzo del poema debe suscitar la extrañeza y perplejidad que para mientes en la presencia del misterio.

En su modo de conducir a los pueblos se muestra igualmente insólita, pues tiene violencia y ternura a la vez:

y nos lleva, pecho con pecho,

a lo madre y lo marejada…

Allí lo tiernamente humano y lo cósmicamente violento se unen para definir el modo divinamente cordillerano de guiar pueblos.

Para la purificación final se piden las acciones energéticas de dos términos contrarios igualmente constituidos de ser numinoso:

¡Puño de hielo, palma de fuego

a hielo y fuego purificamos!

A la misma oposición de contrarios no disyuntivos, sino integrados, corresponden las múltiples y variadas determinaciones que se hacen de la numinosa cordillera, especialmente en las primeras y luego en las últimas estrofas. Estas determinaciones constituyen una serie de yuxtaposiciones contradictorias en las que entra de modo sorprendente un mestizaje cultural. Lo indígena americano se mezcla a lo clásico antiguo y a lo romántico y moderno en la configuración de imágenes ditirámbicas de la Cordillera. Así ésta es

cumulativamente:

Madre yacente y Madre que anda

…

hallazgo de los primogénitos,

de Mama Ocllo y Manco Capac,

tremendo amor y alzado cuerno

del hidromiel de la esperanza.

Jadeadota del Zodíaco,

Sobre la esfera galopada;

Corredora de meridianos,

Piedra Mazzepa que no se cansa,

Atalanta que en la carrera

Es el camino y es la marcha.

El mito incaico de los hijos del Sol, para quienes es hallazgo materno; el Zodíaco fatigado por la larga carrera que hace en el círculo celeste la larga cordillera corriendo meridianos, imagen cuyo dinamismo se proyecta sobre toda la estrofa; la piedra Mazzepa, paragrama del poema romántico de Byron que refiere el castigo de un jefe tártaro amarrado a la grupa de su caballo y abandonado en la estepa, para representar por semejanza, la cordillera atada al dorso del mundo pero sin fatiga a diferencia del modelo byroniano; el mito de Atalanta, la joven veloz; muestran todos juntos la contradictoria determinación del mismo sujeto con rasgos culturales variados y en apariencia incasables con lo

indígena. Si lo vemos por el contrario lado, el mismo fenómeno se nos aparecerá como expresión de universalidad y como voluntad de integración en lo ecuménico y humano, afirmación y mentís del indigenismo.

Cuando en los versos finales del himno se desata la entusiasmada letanía reverencial como subidísima alabanza, se tendrá forma de esta visión múltiple completa y cerrada. Con resonancias bíblicas corre la alabanza extática:

Te llamemos en aleluya

y en letanía arrebatada:

¡Especie eterna y suspendida

Alta-ciudad – Torres-doradas

Pascual arribo de tu gente

Arca tendida de la Alianza!

Los nombres establecen y nombran lo augusto, tremendo y majestuoso en correspondencia con el sacudimiento sagrado que experimenta el coro americano. Nombran también la identificación del pueblo con su origen, fiesta de renovación de la fe. Finalmente nombran el símbolo del pacto sagrado que garantiza la felicidad del mundo andino. Todos estos nombres son un solo nombre, modos de asediar la inaprehensible esencia misteriosa de la Cordillera sagrada.

Confesión del extravío

Si se mira a la segunda parte del himno, la que se desarrolla después de la alabanza que ocupa la primera parte, y a partir de la irrupción de un hablante

individual que se separa del coro y luego se integra y se identifica con él, se verá que su centro es la confesión del extravío. El coro confiesa su olvido de los orígenes de su ser, de su estirpe andina. Para llegar a ello debe reconocer la presencia materna y sagrada de la cordillera. Es lo que opera el hablante individual. Este reconoce confusamente la índole sagrada y la promesa encerrada en el enorme misterio cordillerano. La visión es imprecisa y se diría que un instinto materno o femenil le permite identificar, en la cósmica visión del atardecer andino, la imagen de la madre lacerada por la pasión pugnaz de sus hijos:

En los umbrales de mis casas

tengo tu sombra amoratada.

Hago, sonámbula, mis rutas,

en seguimiento de tu espalda,

o devanándome en tu niebla,

o tanteando un flanco de arca;

y la tarde me cae al pecho

en una madre desollada.

Ancha pasión, por la pasión

De hombros de hijos jadeada.

Acompañando este reconocimiento el coro entona una letanía en la cual se dice de modo incierto la certidumbre del vínculo de los hombres y la piedra cordillerana:

¡Carne de piedra de la América,

halalí de piedras rodadas,

sueño de piedra que soñamos,

piedras del mundo pastoreadas;

enderezarse de las piedras

para juntarse con sus almas!

¡En el cerco del valle de Elqui,

bajo la luna de fantasmas,

no sabemos si somos hombres

o somos peñas arrobadas!

Después del anuncio de los tiempos, que anticipa la religión de los hombres con la sagrada fuente de su existencia, que le comunica el mensaje de su destino ardiente, viene, propiamente, la confesión del extravío:

¡Anduvimos como los hijos

que perdieron signo y palabra,

como beduino e ismaelita,

como las peñas hondeadas,

vagabundos envilecidos,

gajos pisados de vid santa,

hasta el día de recobrarnos

como amantes que se encontraran!

Las estrofas siguientes cantan la integración de la grey andina en la alegría de la revelación sagrada de la madre que los une y les dicta un destino unitario, que es la recuperación de lo que en un principio era: Otra vez somos los que fuimos. Esta euforia conduce a la súplica de unidad, primero:

El fueguino sube al Caribe

por tus punas espejeadas;

a criaturas de salares

y de pinar lleva a las palmas.

Nos devuelves al Quetzalcóatl

acarreándonos al maya,

y en las mesetas cansa-cielos,

donde es la luz transfigurada,

bronceadora, ata a tus pueblos

como juncales de sabana.

Conscientes de que la culpa es la desunión y la pugna fratricida, los hombres americanos, despiertos a la nueva conciencia religiosa, suplican ahora por la purificación de sus males, de su separación, mediante un remedio energético:

Suelde el caldo de tus metales

los pueblos rotos de tus abras;

cose tus ríos vagabundos,

tus vertientes acainadas.

¡Puño de hielo, palma de fuego,

a hielo y fuego purifícanos!

El himno presenta un resorte sagrado, la presencia única, enorme y fascinadora de la cordillera, como cifra de la unidad de los pueblos de la América andina. En la cordillera magna se lee el mensaje que dicta una realización sagrada del vínculo de hombre y tierra en una sola grey, de una sola y misma madre, como condición y realización de su autenticidad, de su fidelidad a los orígenes.

Digamos, de paso, que el tema del extravío del hombre americano se liga a una vasta problemática literaria y aparece también conectado al debate sobre la originalidad de la expresión americana. Puede verse en el poema de la Mistral una excepcional respuesta dentro de lo que podrían ser las postulaciones indigenistas. Como se habrá visto, Gabriela Mistral lleva los temas más cotidianos a un plano de universalidad característico, peculiar, que alcanza, en general, a la estructura de toda su obra poética.

X

Alturas de Macchu Picchu:

la torre y el abismo

Entre las quince partes del Canto General de Pablo Neruda, tal vez ninguna tiene un carácter tan definido y construido como la segunda de ellas, Alturas de Macchu Picchu.[1] Su función en el ciclo del enorme poema es bien determinada y se articula en él por dos aspectos diferentes aunque esencial y radicalmente vinculados en el proceso épico. Por un lado, la presencia ordenadora y extremadamente significativa del narrador épico, que es además una figura, un momento representativo del poema, un personaje cuyo relieve es considerable por la extensión que ocupa en el Canto su actuación particular. La resonancia virgiliana, dantesca, erciliana, autoriza con la tradición literaria más prestigiosa esta notable modalidad de configurar el espacio y de articular la disposición narrativa en un poema épico de esta especie. El poeta que convierte su propia realidad personal en objeto de su poesía y que alcanza una medida importante y ostensible de la obra encuentra desde ya un modelo sugestivo en el poema de Ercilla.[2] Como en el poema imperial, se trata de la representación de la lucha entre el poeta y el mundo que aspira a conocer y dominar. La conciencia del hablante épico nerudiano tiene algo del énfasis fundacional y creador de mundo que tiene el narrador en el poema de Ercilla. La ambición nerudiana se cumple en la tentativa de proveer de un rostro y de un nombre a la realidad americana. Se trata, ciertamente, de una inversión, de una perspectiva que interpretativa y selectivamente, situacional y temporalmente, estilísticamente, configura una visión particular de América y de la historia americana.[3] Esa perspectiva ordena un materialismo definido de la visión del mundo, un ideologismo sectario que despliega ternura fraternal y solidaria o llena el texto de iracundia y de vehemencia sangrienta. En el paradójico y ambiguo mundo del Canto General la figura del narrador se erige y construye con el juego mismo de sus contradicciones, de sus alabanzas y sus sarcasmos, de su énfasis partidario y de su renuncia a toda imposición o lección edificante.[4]

Por otro lado, la vinculación se establece mediante la afirmación del indigenismo

del narrador:

Yo, incásico del légamo,

Toqué la piedra y dije:

Quién

Me espera? Y apreté la mano

Sobre un puñado de cristal vacío.

[I, “Amor América”]

Esta trae consigo la natural continuidad temática después de pintar el mundo originario y precolombino y antes de presentar en Los Conquistadores el choque cultural que contrapone la cristalina dignidad de lo natural y originario a la presencia invasora del europeo y del mundo moderno en América.

Pero lo esencial reside en la constatación de la pérdida del sentido de lo originario, el extravío de la propia identidad cultural. Este motivo desplegará en el segundo momento la aspiración a reencender la lámpara de tierra apagada que queda formulada en Alturas de Macchu Picchu. Esta fórmula define el indigenismo del poema. En su carácter más específico el motivo fue presentado por primera vez en nuestra poesía en los Himnos americanos de Gabriela Mistral que confiesan en cada caso el extravío de la comunidad o del individuo:

Pisé los cuarzos extranjeros,

comí sus frutos mercenarios;

en mesa dura y vaso sordo

bebí hidromieles que eran lánguidos;

recé oraciones mortecinas

y me canté los himnos bárbaros,

y dormí donde son dragones

Rotos y muertos los Zodíacos.

[Gabriela Mistral, “Sol del Trópico”]

¡Anduvimos como los hijos

que perdieron signo y palabra,

como beduino o ismaelita,

como las peñas hondeadas,

vagabundos envilecidos,

gajos pisados de vid santa,

hasta el día de recobrarnos

como amantes que se encontraran!

[Gabriela Mistral, “Cordillera”][5]

Hablando del primitivo habitante de América el poeta dice:

Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura

De su arma de cristal humedecido,

Las iniciales de la tierra estaban

Escritas.

nadie pudo

recordarlas después: el viento

las olvidó, el idioma del agua

fue enterrado, las claves se perdieron

o se inundaron de silencio o sangre.

[I, “Amor América”]

La intención declarada del narrador borra todo equívoco:

Yo estoy aquí para contar la historia

Más allá de los elementos especulativos y doctrinarios con que esta intención se lleva a cabo en diversas partes del Canto, nos interesa en esta ocasión describir la forma particular que la superación del extravío adquiere en ese excepcional momento que constituye Alturas de Macchu Picchu. Descifrar el silencio de la naturaleza y del mundo primitivo de América, silencioso y sin nombres, en la visión imaginaria del poeta, es el apetito fundamental que lo domina. Un nuevo paso viene a poner al poeta frente al silencio de las ruinas de Machu Picchu y ante ellos la disposición del ánimo se altera y la actividad del espíritu abandona el gesto alabancioso y admirativo para dar lugar a un confuso movimiento en

que la admiración se mezcla con los limbos de la muerte y de la visión regeneradora, de la revelación y de su asunción de lo originario.

En esta parte la muerte pone, temáticamente, el signo elegíaco. El variado pero conexo contenido que la acompaña y la concurrencia en la enunciación de la muerte de diversos fenómenos líricos, nos ponen en el camino de una especie poética menor: la elegía heroica, la elegía política. Como especie poética la elegía se define por la lamentación, forma específica que adopta la actividad del espíritu dominante. Desde un punto de vista retórico se distinguen tradicionalmente en la elegía partes bien definidas: consideraciones sobre la muerte, lamentación, panegírico y consolación.[6]

1.

Alturas de Macchu Picchu, poema elegíaco, cuenta con las partes distinguidas tradicionalmente en la elegía. Pero su disposición no es la ordenación lineal corriente en el género, sino otra disposición a modo de secuencia.[7] Los motivos que definen cada parte de la elegía se repiten, siendo retomados en aparente desorden o libre disposición, con distaxia muy característica, que en el caso favorece la expresión del temple confundido del hablante. Así, no es legítimo consignar, como se hace regularmente, que los cantos I a V constituyen una serie de consideraciones sobre la muerte, pues éstas se prolongan más allá hasta el canto VIII, por lo menos. Lo mismo puede decirse de la lamentación del hablante, que centrada en el Canto VI prolonga sus motivos hasta el canto XII y final. Otro tanto acontece con el panegírico que se desarrolla especialmente en el canto IX, pero que es patente en los cantos VI o X. La consolación, por su parte, se anticipa en el canto VII y en el VIII y se desarrolla finalmente en los cantos XI y XII con que termina el poema. Este entrelazamiento de los motivos que son retomados una y otra vez es un rasgo fuertemente caracterizador de esta elegía. Teniendo presente esta disposición secuencial, cada una de las series pueden ser contempladas en su coherencia interior y en los efectos de su trenzado disponerse.[8]

El extravío inicial

El hablante que nos aparece desde los cantos iniciales como un viandante o peregrino que se refiere a un pasado de ceguera e inconsciente existir, confiesa el carácter natural de su existencia desprovista de reflexión, ciega en la marcha de sus impulsos y dilapidadora inconsciente de sus dones más preciados. Esa existencia se representa aérea y vacua, sin arraigo terrestre ni contenido de conciencia. En la temporalidad sin fin de esa existencia ciega, amor es pura disolución, desgaste y daño. La enunciación sentenciosa se refiere al pasado con el saber seguro de una perspectiva que ha superado la limitación de antaño:

Del aire al aire, como una red vacía,

Iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo.

En el advenimiento del otoño la moneda extendida

De las hojas, y entre la primavera y las espigas,

lo que el más grande amor, como dentro de un

guante que cae,

nos entrega como una larga luna.

La torre y el abismo

Una primera superación del extravío se presenta en la forma de una revelación que abre la conciencia del hablante hacia una nueva experiencia y conocimiento del ser, de la naturaleza y del hombre. Este primer despertar de la conciencia adopta la forma de una revelación poética y queda emblematizada en la imagen doble de “la torre y el abismo”:

Alguien que me esperó entre los violines

Encontró un mundo como una torre enterrada

Hundiendo su espiral más abajo de todas

las hojas de color de ronco azufre;

más abajo, en el oro de la geología,

como una espada envuelta en meteoros,

hundí la mano turbulenta y dulce

en lo más genital de lo terrestre.

Puse la frente entre las olas profundas,

Descendí como gota entre la paz sulfúrica,

Y, como un ciego, regresé al jazmín

De la gastada primavera humana.

En esta imagen[9] están ya prefiguradas otras dos experiencias reveladoras que se concretan en diversos planos que, en definitiva, conducirán a la significativa ascensión a las alturas de Macchu Picchu. El momento señalado ha sido descuidado por la crítica precedente, lo mismo que la conexión con los otros dos momentos y su significado fijo y la conclusiva relación con el ascenso a la ciudad andina.

Estos momentos tienen en común el configurarse como formas de iniciación, como experiencias transformadoras del ser. En el caso concreto que examinamos, se trata de una revelación hallada en el reino de la poesía o en la experiencia poética. Es el conocimiento poético, esta vía de acceso al ser, el que

ha revelado al hablante un mundo como una construcción elevada que se funda en las profundidades de la tierra. La visión poética de la torre y el abismo mueven al hablante a descender en afán de conocimiento de las profundidades. La acción de la mano representa en la visión el acto de conocimiento mismo del fundamento profundo.[10] El regreso enceguecido por la luz deslumbradora del conocimiento alcanzado le devuelve al mundo externo que aparece inmediatamente con signos de degradación en su manifestación más perfecta. A partir de este instante revelador y de esta iniciación visionaria, en que el poeta experimenta las pruebas del descenso y del ascenso renovado en un nuevo ser sapiente con lucidez sobrenatural, la experiencia del mundo dará lugar a una representación dominada por el deterioro y la temporalidad desintegradota y condicionará las ulteriores meditaciones sobre la muerte.

La ambigüedad del mundo revelado, hecho de profundidad y altura, encuentra su primer eco en el canto VI, desplegadas ya las meditaciones sobre la muerte:

la poderosa muerte me invitó muchas veces;

era como la sal invisible en las olas,

y lo que su invisible sabor diseminaba

era como mitades de hundimientos y altura

o vastas construcciones de viento y ventisquero.

Yo al férreo filo vine, a la angostura

del aire, a la mortaja de agricultura y piedra,

al estelar vacío de los pasos finales

y a la vertiginosa carretera espiral:

pero, ancho mar, oh muerte! De ola en ola

no vienes,

sino como un galope de claridad nocturna

o como los totales números de la noche.

Nunca llegaste a hurgar en el bolsillo, no era

posible tu visita sin vestimenta roja:

sin auroral alfombra de cercado silencio:

sin altos enterrados patrimonios de lágrimas.

La visión poética adquiere aquí una precisión particular en la experiencia metafísica del poeta. Se recurre a la misma imagen para representar en la ocasión una experiencia límite que revela al hablante la ambigua condición de la existencia. Su contemplación revela otra cualidad que la de la originaria temporalidad o fugacidad de las cosas. Se trata de la visión metafísica que ofrece a la contemplación la total ambigüedad de vida y muerte, que encuentra su representación adecuada en la 'coincidentia oppositorum' que designa su extrañeza a la vez que su verdadera entidad. La visión metafísica como la anterior visión poética se representan como experiencias visionarias de muerte iniciática, de agónicas ordalías, que devuelven al poeta renovado en sus aptitudes de conocimiento.[11] El tercer paso lo constituye una experiencia existencial del poeta. No son ya las visiones, sino la personal experiencia de la muerte que devuelve al hablante renovado en su ser para el verdadero nacimiento a una nueva vida. Este momento, como los anteriores, acrecienta y depura el conocimiento del poeta revelándose el carácter aparente e inesencial de la muerte individual:

Entonces fui por calle y calle y río y río

Y ciudad y ciudad y cama y cama

Atravesó el desierto mi máscara salobre

y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego

sin pan, sin piedra, sin silencio, solo

rodé muriendo de mi propia muerte.

Los versos iniciales del canto V revelan el desengaño y la esencia vacua de esa muerte:

Yo levanté las vendas del yodo, hundí las

Manos

En los pobres dolores que mataban la muerte,

Y no encontré en la herida sino una racha fría

que entraba por los vagos intersticios del alma.

Es de esta muerte personal, que desengaña al hablante, que se descubre la verdadera muerte en la contemplación de Macchu Picchu, en el hallazgo real de una torre erigida sobre un fundamento, un abismo de muerte colectiva, que revela al ser renacido al nuevo sentido de lo originario. Por una serie de iniciaciones que van ganando en profundidad, descubriendo velos de ilusión o engaño por virtud de la visión poética, primero, de la metafísica, después, de la experiencia existencial y de la contemplación de Macchu Picchu, de la caída y del ascenso reales y vividos se conquista el sentido revelador de la existencia, finalmente.

Meditaciones sobre la muerte

Apoyada en las tres iniciaciones apuntadas y en la imagen de la muerte –y de la vida– que se afianza en la ambigüedad de ‘la torre y el abismo’, se desarrolla a partir del canto III y hasta el canto V, en la primera parte, prolongándose, en una segunda etapa decisiva hacia el canto VIII, una variada meditación sobre la muerte. En verdad, son varias meditaciones condicionadas por estadios diversos de ahondamiento en la esencia de la muerte. Entre confesiones y alternadas formulaciones y proclamaciones de esencias luctuosas se desarrolla esta etapa del poema.[12]

La muerte es concebida desde un punto de vista social, primero, como la pequeña muerte. Esta concepción aparece fundada en la nueva aptitud cognoscitiva adquirida por el poeta en la primera iniciación que le permite percibir la erosión constante, la desintegración de las cosas y también la muerte cotidiana que padecen los hombres, esa temporalidad de su existencia que los desgasta y secretamente los aniquila. Es una muerte concebida a la medida de la sociedad en cuya esencia domina el hambre y el abuso, y en la que el hombre alienado está sujeto a la angustia y al terror miedoso:

Una pequeña muerte

De alas gruesas

Entraba en cada hombre como una corta lanza

y era el hombre asediado del pan o del cuchillo,

el ganadero: el hijo de los puertos, o el capitán

oscuro del arado,

o el roedor de las calles espesas:

todos desfallecieron esperando su muerte,

su corta muerte diaria:

y su quebranto aciago de cada día era

como una copa negra que bebían temblando.

El rechazo de esta forma de la muerte se produce en el canto siguiente, luego de penetrar en la visión metafísica la esencia real de la muerte y su ambigüedad fundamental de ‘torre y abismo’:

No pude amar en cada ser un árbol

Con su pequeño otoño a cuestas (la muerte

De mil hojas)

todas las falsas muertes y las resurrecciones

sin tierra, sin abismo:

La poderosa muerte, luego, levantada en oposición con la anterior, trae los signos de la fecundidad, de lo total, abarcador y grande, inexistente sin su contrapartida dialécticamente ambigua de arraigo terrestre y vuelo airoso que el texto reitera con énfasis:

era como la sal invisible en las olas,

y lo que su invisible sabor diseminaba

era como mitades de hundimiento y altura

o vastas construcciones de viento y ventisquero.

Y en otros significativos momentos de ‘coincidentia oppositorum’: altos enterrados, claridad nocturna, agricultura y piedra.

De esta visión, como de la anterior revelación, se desprende un nuevo movimiento que el nuevo conocimiento posibilita. Este movimiento toma la forma de una aspiración al vínculo humano más amplio en correspondencia con la visión totalizadora ya conquistada que se formula: no encuentra eco entre los hombres y el yo padece un violento y radical rechazo sobre sí mismo. Esta reducción a la propia soledad es representada como caída y como privación creciente hasta descender en la experiencia personal a lo que puede considerarse, para el desarrollo de esta estructura, el nadir, el punto más bajo en la experiencia de la muerte por el poeta. Se formula de esta manera la concepción de la muerte propia, como una imagen deteriorada de la muerte, en consonancia con la precariedad social del individuo y la alienación a que es arrojado por la colectividad.

La experiencia existencial de la caída y de la muerte personal como prueba de iniciación y como revelación del ser conduce a rechazar también la imagen de esta muerte que aparece ligada en su deformación y esterilidad a la pequeña muerte. Pero lo que en este último reducto se sorprende en la misma fórmula sistemática del rechazo que el gesto lingüístico adopta: una decepción en el último hallazgo de su oculto y vacío ser:

no eras tú, muerte grave, ave de plumas férreas,

la que el pobre heredero de las habitaciones

llevaba entre alimentos apresurados, bajo la piel

vacía:

era algo, un pobre pétalo de cuerda exterminada:

un átomo del pecho que no vino al combate

o al áspero rocío que no cayó en la frente.

Era lo que no pudo renacer, un pedazo

de la pequeña muerte sin paz ni territorio:

un hueso, una campana que morían en él.

Yo levanté las vendas del yodo, hundí las manos

En los pobres dolores que mataban la muerte,

Y no encontré en la herida sino una racha fría

que entraba por los vagos intersticios del alma.

Ahora bien, las meditaciones sobre la muerte no concluyen aquí. Los actos iniciáticos se completan con la subida a Macchu Picchu y la nueva visión reveladora de 'la torre y el abismo'. Será necesario pasar por la contemplación de las ruinas y por el sacudimiento revelador, de dimensiones cataclísmicas, de la muerte histórica y social, para que de las modificaciones experimentadas por el hablante brote la nueva compresión de la verdadera muerte:[13]

muertos de un solo abismo, sombras de una sola

hondonada,

la profunda, es así como el tamaño

de vuestra magnitud

vino la verdadera, la más abrasadora

muerte y desde las rocas taladradas

desde los capiteles escarlata,

desde los acueductos escalares

os desplomásteis como en un otoño

En una sola muerte.

En el canto VIII, todavía el hablante aparece dominado por las meditaciones sobre la muerte. En la visión del río Wilkamayu es otra vez remecido por la presencia de la muerte como por la sensible sospecha de captar la acción destructora de una potencia aciaga en el universo. Pero en este punto, otra vez, opera el rechazo del movimiento reanudado como modo de superación del estadio alcanzado, esta vez, a favor de las instancias de la consolación que han comenzado a desarrollarse ya a estas alturas. La nueva inquietud metafísica es entonces acallada:

Amor, amor, no toques la frontera,

Ni adores la cabeza sumergida:

Deja que el tiempo cumpla su estatura

En su salón de manantiales rotos,

Y, entre el agua veloz y las murallas,

recoge el aire del desfiladero,

las paralelas láminas del viento,

el canal ciego de las cordilleras,

el áspero saludo del rocío

y sube, flor a flor, por la espesura,

pisando la serpiente despeñada.

La meditación de la muerte, del tiempo, del río, queda allí concluida, si bien las resonancias elegíacas no se perderán para nada hasta terminar el poema.

La concreta asunción de los contenidos reales de la imagen de ‘la torre y el abismo’ se cumple cuando a la representación del abismo de los enterrados de Macchu Picchu se une dialécticamente la imagen airosa de la ciudad andina:

Pero una permanencia de piedra y de palabra:

la ciudad como un vaso se levantó en las manos

de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos

de tanta muerte, un muro, de tanta vida, un golpe

de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:

este arrecife andino de colonias glaciales.

cuando la mano de color de arcilla

se convirtió en arcilla, y cuando los pequeños

párpados se cerraron

llenos de ásperos muros, poblados de castillos,

y cuando todo el hombre se enredó en su agujero,

quedó la exactitud enarbolada:

el alto sitio de la aurora humana:

la más alta vasija que contuvo el silencio:

una vida de piedra después de tantas vidas.

Un hombre nuevo

La experiencia iniciática cumplida hasta aquí se enuncia en síntesis en el canto XI representando el doble movimiento de descenso o caída y de ascenso que devuelve al hombre iniciado en la forma de un nuevo ser provisto de un conocimiento esencial:

Dejáme hoy olvidar esta dicha, que es más ancha

Que el mar,

Porque el hombre es más ancho que el mar y que

Sus islas,

Y hay que caer en él como en un pozo para salir

Del fondo

con un ramo de agua secreta y de verdades

sumergidas.

Pero antes de eso, diversos momentos del poema han subrayado con insistencia la nueva condición a que aparece abierta la realidad del hablante, su nueva vida, el carácter auroral del momento, el nacimiento de un nuevo ser. En los motivos anteriores puede verse la representación de la eterna nostalgia del hombre de encontrar un sentido positivo a la muerte. En el movimiento de ánimo del poeta, un juego de revelaciones y rechazos, de descubrimientos esenciales, figura esta misma aspiración que viene a encontrar su forma en la contemplación de Machu Picchu como fuente de lo originario y como experiencia de la ambigüedad fundamental de lo humano en que la aspiración a la eternidad o a la perduración y su concreción monumental en la obra humana se completa contradictoriamente con la inestabilidad y caducidad de lo humano.[14] Esta es la realidad del hombre y

para el poeta carece de interés la problematización angustiosa que pueda hacerse de esta limitación. “Il faut s’abetir” que diría Pascal.

Por otra parte, es el descubrimiento de la muerte de la colectividad la que proporciona al poeta las dimensiones ‘verdaderas’ de la muerte. Su renovación personal aparece ligada al origen que los hombres enterrados de Machu Picchu le proporcionan. Es con ese origen que quiere religarse en la mesiánica aspiración a convertirse en el vehículo de un nuevo nacimiento, de un hombre nuevo en quien se libere el ser del antiguo servidor.

Una breve indicación de los movimientos significativos de este motivo nos pondrá en la pista del modo que adquiere esta renovación. El comienzo del canto VI nos pone ante el confuso desatarse de muy distintos movimientos del ánimo, pero el primero es el de reconocimiento del lugar de lo originario tras la prueba de iniciación, pasaje de la muerte que ‘la atroz maraña de las selvas perdidas’ representa:

Entonces en la escala de la tierra he subido

entre la atroz maraña de las selvas perdidas

hasta ti, Macchu Picchu.

Alta ciudad de piedras escalares,

por fin morada del que lo terrestre

no escondió en las dormidas vestiduras.

En ti, como dos líneas paralelas,

la cuna del relámpago y del hombre

se mecían en un viento de espinas.

Los tres versos siguientes, anticipo de la letanía del canto IX, subrayan el sitio

como materno, auroral, primero.

El canto VIII comienza con la invitación al ascenso:

Sube conmigo, amor americano.

Y luego con temple conmovido y expresión confusa representa la presencia del nuevo ser:

Amor, amor, hasta la noche abrupta,

Desde el sonoro pedernal andino,

Hacia la aurora de rodillas rojas,

contempla el hijo ciego de la nieve.

El ‘hijo ciego de la nieve’ es el recién nacido de las alturas, ciego, como en las visiones primeras, de luz, enceguecido de claridad, provisto de un conocimiento que le entrega la verdadera realidad de las cosas. La imagen de ‘la aurora de rodillas rojas’ une a la visión del amanecer cósmico y del nacimiento de un nuevo ser, una resonancia de la imagen quechua de la Madre de los dioses.

El sentido de la renovación es todavía más explícito en otro momento sintético que anticipa la invitación de los cantos finales:

Ven a mi propio ser, al alba mía,

hasta las soledades coronadas.

El reino muerto vive todavía.

Expresión finalmente redondeada en los cantos XI y XII, finales:

Sube a nacer conmigo, hermano

El regeneracionismo de la imagen del hombre nuevo, de prolongada expresión en la literatura hispanoamericana, tiene su origen y su desarrollo más definido en las palabras de San Pablo. Las resonancias religiosas del texto de Neruda se sujetan, como en la tradición hispanoamericana, a una visión política y no trascendente del hombre.

2.

La lamentación elegiaca

Como hemos señalado, Alturas de Macchu Picchu tiene la forma de la elegía heroica o de la elegía política, es decir, de aquella elegía que muestra al hablante enfrentado a las ruinas de una comunidad, a la comunidad muerta y sus vestigios. Esta es la situación lírica fundamental que desata triplemente las meditaciones de la muerte, la lamentación y la consolación.

En la elegía de lengua española, A las Ruinas de Itálica se ofrece como el ejemplo más acabado del género. La aproximación nos conducirá a contraponer dos elegías heroicas de muy diverso sentido en las cuales, sin embargo, permanece la tradición del género en partes, gestos de lenguaje y tópicos elegíacos que se hacen fácilmente reconocibles. La contraposición servirá para hacer sensibles las diferentes visiones de las ruinas y de la muerte que caracterizan a cada poema.

La elegía de Rodrigo Caro quiere mostrar la vanidad del mundo que se manifiesta como el sentido de la destrucción de la antigua grandeza imperial,

hoy convertida en cenizas. Los tópicos que preguntan por la pasada grandeza o los hombres famosos hacen sentir la débil y pasajera realidad de éstos frente al señorío de la muerte. Viandante el yo, como en el poema de Neruda, finalmente reclama a cambio de su lamentación las reliquias del santo Geroncio, mártir de Itálica, pero advirtiendo que priva de esa manera del único consuelo al pueblo destruido, cede en su deseo y deja que goce sus reliquias. Las partes del poema son netas y claras y sus tópicos inconfundibles. La simplicidad y la perfección formal, más algún afectado manerismo, son una expresión renacentista española, clásica e inconfundible.[15]

Deixis

Nada semejante a lo anterior hay en la lamentación nerudiana. Esta despliega confusas tensiones de contradictorios temples de ánimo y ordena la visión de la muerte en una concepción enteramente distinta. La elegía de Caro está dominada por el motivo de contemptu mundi; Neruda obtiene otras consecuencias de la convicción del irreversible vuelco de la historia y de las edades de la cultura. Pero en sus variados rechazos de la desesperación, la angustia, el abandono cobarde, el metafísico cuestionamiento del origen o la existencia de los poderes hostiles o destructores del Universo, concluye por aceptar la ley y convertir su inconmovible y mortal eficacia en sentido positivo de la vida y de la renovación. En este sentido, la deixis, la desolada indicación que apunta a las ruinas contempladas, se mantiene con el patético rigor de antaño, pero articulada en una concepción de la muerte ajena a la visión cristiana.[16]

La lamentación comienza con la anafórica indicación de las ruinas deshabitadas, apenas concluye la breve exaltación panegírica del canto VI, sin declinar el tono:

Esta fue la morada, este es el sitio:

aquí los anchos granos de maíz ascendieron

y bajaron de nuevo como granizo rojo.

Aquí la hebra dorada salió de la vicuña…

aquí los pies del hombre descansaron de noche…

Miro las vestiduras y las manos,

El vestigio del agua en la oquedad sonora

También en A las ruinas de Itálica encontramos, semejantemente, esta deíctica –estos, aquí, allí, mira– propensión elegíaca:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! Que ves ahora

Campos de soledad, mustio collado,

Fueron un tiempo Itálica famosa;

Aquí de Cipión la vencedora

Colonia fue…

Aquí nació aquel rayo de la guerra…

Aquí de Elio Adriano,

De Teodosio Divino,

De Silio peregrino,

Rodaron de marfil y oro las cunas.

Aquí ya de laurel, ya de jazmines…

Este llano fue plaza, allí fue templo

Este despedazado anfiteatro…

Mira mármoles y arcos destrozados,

Mira estatuas soberbias que violenta

Némesis derribó, yacer tendidas

Y ya en alto silencio sepultados

Sus dueños celebrados.

Némesis

En el renacentista cristiano la Némesis llama al desengaño del mundo. El sentido antiguo de la venganza divina, de la restitución del equilibrio roto por la acción o la pasión inmoderada, por el 'pecado de orgullo', la resistencia a respetar el orden existente, se convierte en la visión cristiana en evidencia de la vanidad –vanitas vanitatum– del mundo y de la vacuidad e inconsistencia última de la gloria terrena, incapaz de prevalecer ante la aniquiladora marcha del tiempo.

En Neruda la Némesis, que reduce a un orden inane la antigua vida, se representa de modo semejante. Solo que frente a la desoladora visión y al desprecio del mundo, en el poema de Neruda la Némesis adquiere un extraño,

insólito y contradictorio carácter tierno y mortalmente amoroso:

Miro las vestiduras y las manos,
el vestigio del agua en la oquedad sonora,
la pared suavizada por el tacto de un rostro
que miró con mis manos las desaparecidas
maderas; porque todo, ropaje, piel, vasijas
palabras, vino, panes,
se fue, cayó a la tierra.

Y el aire entró con dedos
de azahar sobre todos los dormidos:
mil años de aire, meses, semanas de aire,
de viento azul, de cordillera férrea.
que fueron como suaves huracanes de pasos
lustrando el solitario recinto de la piedra.

Se priva de todo su carácter ominoso o terrible a esta Némesis natural, cuya acción sostenida y aniquiladora es acción acariciante, nupcialmente amorosa, de sorprendentes “suaves huracanes” que lustran y no opacan.

Caída

Aparte de la deixis cuentan ciertos lugares comunes, verdaderos tópicos, gestos lingüísticos de la elegía, fórmulas de la ‘caída’ y el ‘olvido’;[17] resuenan en los versos anteriormente citados, pero encuentran su lugar en otros momentos de relieve.

La caída está representada en todo su tremendo y aniquilador precipitarse en la enumeración o acumulación emotiva de los versos 159 a 161 citados. Pero la imagen de la caída se prolonga más allá. Diversos verbos de caer lo consignan así en los versos siguientes:

desde los capiteles escarlata,

desde los acueductos escalares

os desplomasteis como en un otoño

en una sola muerte.

Él sostuvo una mano que cayó de repente

desde la altura hasta el final del tiempo

ya no sois, manos de araña, débiles

hebras, telas enmarañadas;

cuanto fuisteis cayó costumbres, sílabas

raídas, máscaras de luz deslumbradora.

Fugacidad y olvido

La fugacidad de las cosas se da enunciada en anafóricas repeticiones o en variaciones sobre esquemas que revisten un carácter tradicional. A estos rasgos se suma la enunciación del olvido que cae sobre lo contemplado:

Hoy el aire vacío ya no llora

ya no conoce vuestros pies de arcilla,

ya olvidó vuestros cántaros que filtraban el cielo.

Ya no sois, manos de araña…

No volverás del fondo de las rocas

No volverás del tiempo subterráneo

No volverá tu voz endurecida

No volverán tus ojos taladrados.

UBI SUNT

En el orden de los tópicos más sólidos de la elegía está el ubi sunt.[18] El poeta de A las ruinas de Itálica, dominado por el espíritu arqueológico del Renacimiento, pregunta:

Dónde, pues, fieras hay, está el desnudo

Luchador? Dónde está el atleta fuerte?

Todo desapareció, cambió la suerte…

En el poema de Neruda, en cambio, con novedosa modificación del tiempo verbal, la pregunta por el hombre toma el primer relieve piadoso al comenzar el canto X:

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?

Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?

Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?

La pregunta no se dirige, sin más, a averiguar la fugacidad del tiempo o la acción del olvido, sino a inquirir por la condición del hombre, por saber si, entonces como ahora, el hombre sobrellevó una degradada existencia, si vivió sujeto a la deformación que hace hoy en día al hombre menos humano: si hambre, miseria, dolor, expolio, se hallaron unidos a la obra portentosa. Ante la extrañeza soberbia del monumento quisiera, crédulo, que esta fundación humana no llevara como toda obra de imperio el signo aciago de la explotación humana. Pero se deja dominar sin duda de su inevitabilidad o por la sospecha cerval de que su pura elevación no se funda en la altura, sino en la profundidad y lo oscuro, donde piedra, oro y carbón se unen con harapo, lágrima y sangre.

Se trata de preguntar con materialismo indudable por la historia y la causalidad real, del acontecer, pero específicamente de saber si entonces como ahora quienes fundaban la satisfacción de las necesidades de la comunidad eran esclavos de ésta y enajenaban su condición humana en la tarea. En el horizonte de la pregunta –atendida la configuración del hablante de Canto General– brilla el escatológico sentido de la historia en que se redimen las contradicciones sociales en el paraíso de los trabajadores.

Catálogos

Otro de los tópicos presentes en el poema es el ‘catálogo de héroes’.[19] En Rodrigo Caro el catálogo, obediente a los normas estilísticas y retóricas del Renacimiento, es de soberanos –emperadores– y autores romanos, como convenía además al recuerdo de la ciudad natal:

Aquí nació aquel rayo de la guerra.

Gran padre de la patria, honor de España,

Pío, felice, triunfador Trajano;

Aquí de Elio Adriano,

De Teodosio divino,

Rodaron de marfil y oro las cunas.

De Silio peregrino.

En Alturas de Macchu Picchu no es la grandeza imperial ni política ni literaria la que mueve al catálogo de las figuras, sino con propósitos de dignificación poética, son los nombres simples de casi anónimos obreros o sus humildes oficios los enumerados en el catálogo de ‘héroes’. No se atiene el hablante a Incas ni Amautas, sino al servidor; no al dominador airoso ni al arquitecto audaz del monumento, sino al obrero castigado y al artesano dolorido: una comunidad de siervos:

veo al antiguo ser, servidor, el dormido

en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre,

mil mujeres,

bajo la racha negra, negros de lluvia y de noche,

con la piedra pesada de la estatua:

Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,

Juan Comefrío, hijo de estrella verde,

Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa

Y el canto XII, final:

Mírame desde el fondo de la tierra,

labrador, tejedor, pastor callado:

domador de guanacos tutelares:

albañil del andamio desafiado:

aguador de las lágrimas andinas:

joyero de los dedos machacados:

agricultor temblando en la semilla:

alfarero en tu greda derramado:

El catálogo es reconocible también antes, en el canto III, cuando enumera a los obreros enajenados de la sociedad tradicional:

y era el hombre asediado del pan o del cuchillo

el ganadero: el hijo de los puertos, o el capitán oscuro

del arado,

o el roedor de las calles espesas:

Hasta aquí los tópicos más conocidos de la lamentación y de la elegía. Lo más digno de destacar es la ordenación del catálogo en el poema renacentista en el tópico de contemptu mundi y el tradicional en la concepción cristiana de la Rueda de la Fortuna. Es decir, de cómo lo más elevado es derribado a tierra y con ello las más altas dignidades humanas. En Neruda, por el contrario, el sentido del catálogo lo dicta la dignificación del humillado y ofendido, a quien se conduce desde su enterrada condición a las alturas de la piedad y el amor que salva. Por esto es que los catálogos nerudianos entroncan fundamentalmente en la consolación, parte final del poema, y no en el cuerpo de la lamentación propiamente tal.

3.

Consolación

En la estructura secuencial que hemos intentado caracterizar, la consolación, como los otros momentos de la elegía, se desarrolla por repeticiones o recurrencias temáticas desde el canto VIII hasta el XII y último.

Por otra parte, como acontece con las meditaciones sobre la muerte, con la lamentación y la alabanza, la consolación toma su origen en el momento de la renovación del viandante que se cumple junto con el ascenso a Macchu Picchu. La forma que adopta la renovación mueve al hablante a una serie de rechazos que regulan su nueva existencia y lo muestran transformado en un nuevo designio salvacionista. Lo precipitado y airoso, dos momentos de una misma

realidad, se constituyen en la auténtica visión reveladora del sentido de la muerte. A esta verdad nace el poeta y a ella aspira a atraer al objeto o al colectivo sujeto de su canto. La consolación se configura entonces como rescate y voluntad de preservar la memoria de los olvidados servidores que levantaron la ciudad con su voz de poeta y con su participación mística en el cuerpo térreo y enterrado de la comunidad.

En el comienzo del canto VIII, dominado por el espíritu mesiánico y regeneracionista que le domina, llama a imitar su ascenso renovador, llamado que contrapone su apelación a la representación del precipitante río Urubamba:

Sube conmigo, amor americano

Ven, minúscula vida

Amor, amor, hasta la noche abrupta

Desde el sonoro pedernal andino,

Hacia la aurora de rodillas rojas,

contempla el hijo ciego de la nieve.

En la cima, un paisaje ameno de originales rasgos acoge al peregrino de las alturas:

En la escarpada zona, piedra y bosque

Polvo de estrellas verdes, selva clara,

Mantur estalla como un lago vivo

o como un nuevo piso del silencio.

Es el nuevo Paraíso, un sitio para la aurora de un mundo no nacido. Desde allí se repite la conminación mesiánica:

Ven a mi propio ser, al alba mía,

hasta las soledades coronadas.

El reino muerto vive todavía.

El último verso cifra en su contradictorio sentido el significado propio de la consolación. Este significado no elimina la muerte, sino que la hace integrante necesaria de la vida, condición de posibilidad de la supervivencia, de la renovación perpetua que el hablante ve confirmada en su propio ser míticamente renovado. La presencia inevitable de la muerte persiste en el poema de un modo emblemático que sustituye la iconografía barroca por la salvaje iconografía americana. Allí donde el gran poeta barroco español –Quevedo– emblematiza la muerte con resonancias del dies irae, uniendo la imagen del reloj y la ceniza, en el americano el emblema temporal es unido a una imagen depredadora, en tremenda potencia de aniquilación para un tiempo mayor: el de edades o completos eones de la cultura. Más allá, entonces, del rechazo circunstancial del hablante, persiste el sentimiento de la muerte:

Y en el Reloj la sombra sanguinaria

del cóndor cruza como una nave negra.

La misma imagen emblemática aparece más adelante, en el canto XI, en una de las expresiones características de rechazo que se desarrollan en ese canto:

cuando, como una herradura de élitros rojos, el

cóndor furibundo

me golpea las sienes en el orden del vuelo

y el huracán de plumas carniceras barre el polvo

sombrío

de las escalas diagonales, no veo a la bestia veloz,

no veo el ciego ciclo de sus garras

En la forma secuencial señalada –distaxia de la disposición del poema– la lamentación se renueva en el canto final poseída de la nueva certidumbre del hablante:

No volverás del fondo de las rocas.

No volverás del tiempo subterráneo

No volverá tu voz endurecida.

No volverán tus ojos taladrados.

Lo significativo es que el enterrado o los enterrados permanecen en su fondo abismal inalterados e identificados con lo originario, indígena y telúrico. El enlace que el nuevo ser del hablante establece gracias a su nuevo ser sobrenatural quiere ser el vehículo de una eternización que encuentre en el ser del hablante –cuerpo y palabra poética del poeta teólogo–[20] su prolongación mágica.

Pero el momento principal que encuentra su motivación inmediata en las certidumbres del canto X es la exteriorizacion en los primeros versos del canto XI, de la ambigüedad del monumento contemplado que suscita tan variados como contradictorios movimientos en el ánimo del poeta. Y el paso siguiente, que consiste en el rechazo de los aspectos que no sean la directa vinculación con los enterrados. Aquí comienza con toda su fuerza y su énfasis la ‘súplica’ que da forma final a la consolación: dominado por las poderosas sugestiones del monumento andino aspira a despejar su confusa realidad por la inclinación piadosa hacia el antiguo servidor:

A través del confuso esplendor,

A través de la noche de piedra, déjame hundir

la mano

y deja que en mí palpite, como un ave mil años

prisionera,

el viejo corazón del olvidado!

Después rechaza la felicidad personal alcanzada por la propia renovación a favor de la verdad misma alcanzada en ella, que sentenciosamente proclama:

Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha

Que el mar

Porque el hombre es más ancho que el mar y que

Sus islas,

Y hay que caer en él como en un pozo para salir

Del fondo

con un ramo de agua secreta y de verdades

sumergidas.

Rechaza también la emoción estética ante la arquitectura prodigiosa, por la caricia compasiva:

Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción

Poderosa,

La trascendente medida, las piedras del panal,

Y de la escuadra déjame hoy resbalar

la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre

y cilicio.

Luego del rechazo de la imagen de la muerte, desemboca en la visión fundamental del enterrado de Macchu Picchu:

Veo el antiguo ser, servidor, el dormido

En los campos, veo un cuerpo mil cuerpos,

Un hombre, mil mujeres

Bajo la racha negra, negros de lluvia y noche,

con la piedra pesada de la estatua:

Visión a la que sigue el primero de los ‘catálogos de obreros’, y la súplica final:

Sube a nacer conmigo, hermano

Podríamos decir que de esta manera, por el gesto piadoso y la conmiseración que participa en el dolor ignorado de los siervos, rescatándolos del olvido en que se hallan sepultados y levantándolos por encima de la ruina portentosa o el sentido cataclísmico de la destrucción y del tiempo, se realiza la restitutio ad integrum que en la esfera de los humanos representa esencialmente la literatura contemporánea.

Tal realización tiene los aspectos superpuestos. Por una parte, hace del antiguo servidor el sujeto principal de su canto, el sujeto específico invocado en los catálogos de obreros, y al rescatarlo del olvido el poeta lo gana para la fama, eterniza su condición o su nombre y lo dignifica poéticamente. Por otra parte, el poeta aspira a ser el intermediario de la voz auténtica de lo originario, el vocero vinculado a los enterrados que quiere arraigar su voz.

Lo que vemos, en el primer aspecto, es el viejo sentido de la poesía como inmortalización[21] que los poetas del Renacimiento renovaron y que muchos de los maneristas preferidos por Neruda enunciaron clara y distintamente.

Con penetrante agudeza, Féliz Schwartzmann[22] señaló la relación entre Neruda y el Inca Garcilaso por la común voluntad de rescatar para la fama la grandeza del indio olvidado. El Inca operaba con clara conciencia del sentido de la historia, como historia de la fama y del sentido de las letras como proveedoras de la eternidad.[23] Lo que esa iniciativa de Garcilaso tenía de particular, en relación a los Incas, era la elección de los indios como sujetos de la fama. Si bien el Renacimiento había violentado la restricción de los soberanos y a los individuos nobles como sujetos para este tipo de historia, admitiendo crónicas que tenían por sujeto a la fama a individuos no nobles, fue necesaria la modificación que introduce el conquistador español para que esta norma fuese consolidada. Un paso más allá dio todavía Bernal Díaz del Castillo al reclamar, en su crónica popular, la fama para sí y para sus iguales, los soldados, rescatándola de la

exclusividad de los jefes. Garcilaso, por su parte, se ve en la ambigua situación de proponerse narrar la grandeza de los incas, es decir, de hacerlos sujetos de la fama y de la eternización de las letras, al mismo tiempo que lo hace como español y cristiano, lo que dicta su confusa andadura a la historiografía del Inca. Épicamente, el modelo de esta dificultad del objeto doble y contradictorio de la fama lo propone La Araucana de Ercilla.[24] Podríamos afirmar que esta dificultad no está ausente del poema mismo de Neruda y que ésta es indisimulable en el esfuerzo mismo de arraigo y de identificación que despliega el poeta.

El aislamiento del sujeto de la fama en el poema de Neruda está envuelto en el mismo proceso de enraizamiento y renovación que domina el poema entero y se desata en la alegría y el fervor solidario de quien ha conseguido superar al extravío de su existencia primera con el descubrimiento de una fuente genuinamente americana.

En segundo término, para hacer viable auténticamente la renovación y la mágica participación, el poeta aspira a convertirse en dictator de un nuevo ars dictaminis, en el cual es preciso contar con la doble comunicación de la sangre y de la palabra.[25]

La súplica se hace en esta parte solemne y su temple alcanza una tremenda intensidad. El lenguaje mismo experimenta en este punto un salto, luego del silencio que ha de seguir naturalmente al catálogo precedente, al adoptar la desusada segunda persona del plural:

traed a la copa de esta nueva vida

vuestros viejos dolores enterrados.

Mostradme vuestra sangre y vuestro surco

Decidme: aquí fui castigado,

Porque la joya no brilló o la tierra

no entregó a tiempo la piedra o el grano:

señaladme la piedra en que caísteis

y la madera en que os crucificaron,

encendedme los viejos pedernales,

la viejas lámparas, los látigos pegados

a través de los siglos en las llagas

y las hachas de brillo ensangrentado.

El hablante proclama vehementemente su función poética, quiere escuchar las voces secretas, oír su dictado, para trasmitir desde su nueva vida arraigada a los orígenes con viva voz la comunicación de aquella boca muerta. El poeta pide a los sepultados, con variados verbos de decir (decidme, señaladme, habladme, contadme, hablad) y con otros verbos de acción que le hagan partícipe del secreto y de lo silenciado por el tiempo: lo enterrado y oculto en el olvido y la muerte. “Se trata de vencer el silencio desde el silencio mismo, de conquistar, en la contemplación confusa, la expresividad reveladora de lo callado, de lo que no ha tenido voz hasta el instante”:[26]

El poeta funda la virtud de su canto en la comunicación de los silenciados silenciosos, en el dictado de que le hagan objeto. Remite su función al solo acto de transcribir el conocimiento recibido de sus voces inaudibles, a la actividad de un intermediario dispuesto a prestar su voz en visionaria identificación con los enterrados. En la íntima fusión no se reduce a lo verbal: quiere renovar también su agresividad oculta, sus luchas inhibidas, su violencia sin cauce y sus llantos. El sacudimiento intenso de la conmiseración que domina el temple líricamente remata en una ardida súplica final. En ésta, contra lo esperable en una fusión desbordada de intensidad, los términos se organizan formalmente en paralelismo y antítesis, en quiasmo y en manifestación de síntesis e integración real.

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.

A través de la tierra juntad todos

Los silenciosos labios derramados

y desde el fondo habladme toda esta larga noche

como si yo estuviera con vosotros anclado,

contadme todo, cadena a cadena,

eslabón a eslabón, y paso a paso

afilad los cuchillos que guardasteis,

ponedlos en mi pecho y en mi mano,

como un río de rayos amarillos,

como un río de tigres enterrados

y dejadme, llorar, horas, días, años,

edades ciegas, siglos estelares.

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

1 Alturas de Macchu Picchu se publicó por primera vez en 1947, antes de integrar la primera edición de Canto General de 1950; después de esa fecha, ha seguido teniendo una existencia separada de la obra total en ediciones de lengua española, en ediciones bilingües o en traducciones. En lo que sigue, citamos por Canto General, México, Ediciones Océano, 1950. El ocasional subrayado es nuestro.

2 Hablamos, indiferentemente, del poeta, del hablante épico o lírico para referirnos siempre a la figura imaginaria que tiene entre sus rasgos el ser personaje y poeta, como acontece en los poemas de Dante y Ercilla.

3 Por cierto, la figura del hablante está sujeta en Canto General a los aspectos propios de la estructura del narrador, entre los cuales la perspectiva es uno de los rasgos principales.

4 Su intención edificante y su negación, p.e., en los versos que siguen:

Soy nada más que un poeta: os amo a todos

Yo no vengo a resolver nada

Yo vine aquí para cantar

Y para que cantes conmigo .

(IX, Que despierte el leñador, VI in finis)

5 Vid. Gabriela Mistral, Obras completas. Madrid: Aguilar, 1962. Mediando importantes diferencias estos poemas son los antecedentes más directos del poema de Neruda.

6 Vid. Eduardo Camacho Guizado, La Elegía Funeral en la Poesía Española. Madrid, Gredos, 1969, Vid. “Introducción”.

7 Vid. E.R. Curtius, Literatura Europea y Edad Media Latina. México, FCE, 1955, Tomo I, 219 s. Lo que Curtius llama ‘secuencia’ es tratado desde un punto de vista lingüístico por Bally como ‘distaxia’ (dystaxie) y en ella como el fenómeno particular de la ‘distorsión’ (disjonction). En este sentido la toma Barthes en su ensayo de Análisis Estructural del Relato. B. Aires, 1970, p. 38. Cfr. Charles Bally, Linguistique Géneral et Linguistique Française. Berna, 1944, p. 146 et sqq. Y especialmente p. 168-170.

8 Esta distorsión de la linearidad en la disposición de los motivos del poema contradice el esquema simétrico construido ordinariamente en la interpretación del poema. Cp. Gastón Carrillo. “La lengua poética de Pablo Neruda”, BIFUCH 21 (1970), 297.

9 La imagen de ‘La torre y el abismo’ es reconocible en el poema “Visión” de Rubén Darío, Canto Errante (1907), que, nos parece, encuentra resonancias en el poema de Neruda:

Tras de la misteriosa selva extraña

Vi que se levantaba al firmamento

Horadada y labrada una montaña

Que tenía en la sombra su cimiento.

Y en aquella montaña estaba el nido

Del trueno, del relámpago y del viento.

En el poema de Darío la referencia es el Dante. Como imagen de dos dimensiones contradictorias puede remontarse a Quevedo difusamente, pero de un modo muy definido a Pascal: “ Rien ne s’arrete pour nous. C’est l’état qui nous est naturel, et toute-fois le plus contraire a notre inclination; nous brulons de désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base constante pour y èdifier une tour qui s’elève a l’infini mais tout notre fondement craque, et la terre s’ouvre jusqu’aux abîmes ”, Pensées, XV, p. 147 de la edición de Jean Steinmann, Monaco, Editions du Rocher, 1961.

10 Vid. Saúl Yurkiévich, Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana. Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 196-7 n. 33. Sobre el sentido de “la mano” en la poesía de Neruda.

11 Compárese con la compresión de la muerte como experiencia iniciática que Neruda formula en “Viaje al Corazón de Quevedo”: Viajes. Santiago, 1947, p. 18. “Si ya hemos muerto, si venimos de la profunda crisis, perderemos el terror de la muerte. Si el paso más grande de la muerte es el nacer, el paso menor de la vida es el morir”.

12 Para el sentido de la muerte en este poema véase el artículo de Jaime Concha,

“El descubrimiento del pueblo en la poesía de Neruda”, en Aurora 3-4 (1964): 126-138.

Una comprensión diferente en Mario Rodríguez F. “El tema de la muerte en Alturas de Macchu Picchu”, Anales de la Universidad de Chile 131 (1964): 23-50.

13 Se observará que hasta este punto se trazan tres oposiciones: 1, entre pequeña muerte y muerte propia, que pertenecen a un mismo género caracterizado por su falta de arraigo, esterilidad, su puro miedo y angustia cobarde; la differentia la da la última que aparece, en su individualidad frente a lo social de la primera, como un pedazo de la pequeña muerte; 2, entre poderosa muerte y verdadera muerte, como dimensión metafísica, una, omniabarcante, que penetra todo lo existente, objeto de meditación finalmente rechazado; como arraigo histórico y social, otra, en la colectividad enterrada de los obreros de Macchu Picchu; el género común de ambas es la fecundidad, totalidad y grandeza; 3, por último, la oposición entre los dos grupos anteriores: como estériles, falsas, pequeñas, decepcionantes, unas, y como fecundas, verdaderas, grandes y fascinantes, las otras.

14 “Si on peut dire que l’initiation constitue une dimension spécifique de l’existence humaine, c’est surtout parce que seule l’initiation confere a la mort une fonction positive: celle de préparer la ‘nouvelle naissance’ purement spirituelle, l’accès à un mode d’être soustrait a l’action dévastatrice du Temps”. Mircea Eliade, Naissances Mystiques. Paris: Gallimard, 1959, p. 274.

15 Vid. E. Wilson, “Sobre la Canción a las ruinas de Itálica”, Revista de Filología Española 23 (1936).

16 Cfr. Camacho Guizado, op. cit., p. 181-182, nº 23.

17 Cfr. Camacho Guizado, op. cit., p. 181-182.

18 Cfr. Camacho Guizado, op. cit., p. 17 et passim. Vid. tb. Curtius, op. cit. Tomo I, y el afamado estudio de Pedro Salinas, Jorge Manrique. Buenos Aires: 1947.

19 E.R. Curtius, op. cit., tomo I, p. 761.

20 Cfr. E.R. Curtius, op. cit., Tomo I, p. 305-55, en que desarrolla el concepto de poeta teólogo o intérprete de la realidad de un sentido no muy diferente del que

formula el propio Neruda al final de sus memorias de O Cruzeiro.

21 Cfr. E.R. Curtius, op. cit., Tomo II, pp. 669-671.

22 Cfr. Félix Schwartzmann, Del Sentimiento de lo Humano en América. Santiago, Universidad de Chile, 1953, Tomo II, pp. 63-80.

23 Inca Garcilaso de la Vega, Comentarios Reales, Lib. VII, VIII, p. 102 de la edición de Angel Rosenblat.

24 Cfr. Cedomil Goic, “Poética del exordio en La Araucana”, Revista Chilena de Literatura I (1970).

25 Cfr. E.R. Curtius, op. cit., Tomo I, p. 117 et passim, sobre el ‘ars dictaminis’.

26 Sobre el sentido del ‘silencio’ en Neruda véase el espléndido capítulo que le dedica Félix Schwartzmann en su Teoría de la Expresión. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1967, pp. 47-49.

XI

Cadenillas en la poesía de Gabriela Mistral

La crítica insuficiente, incompleta, psitacista, nos ha habituado a una visión torva y trascendente de la poesía de Gabriela Mistral. Y no ha advertido hasta ahora ni uno solo de los rasgos frescos y juguetones, como de madre primeriza o poetisa de vena regocijada, que nos enseña parte significativa de su obra. Gabriela Mistral se abrió a menudo a estas expansiones líricas y lúdicas en las páginas de Ternura y de Tala y también en las de Lagar. De entre esos rasgos vamos a escoger uno cuya expresión más caracterizada –no estudiada hasta ahora– es la que, a falta de otro nombre, llamamos “cadenillas”.

La cadenilla, tal como la encontraremos, es un procedimiento poético, un modo y sistema expresivo que es posible hallar desde temprano en la poesía de lengua española. Tiene también tradición popular, folklórica, que llega hasta nuestros días.

Gil Vicente nos da clara muestra de este procedimiento cuando escribe sus burlescas Trovas a Felipe Guillén:

Yo les dije con buen celo,

por el bien que en vos encierra:

“Este hombre subió al cielo

del cielo miró la tierra,

en la tierra vido el suelo,

del suelo vio el abiso,

del abiso vio el profundo,

del profundo el paraíso,

del paraíso vio el mundo,

del mundo vio cuanto quiso…”

Fácil es constatar la estructura de este sistema expresivo. Se produce un encadenamiento –concatenatio– entre dos versos consecutivos mediante la repetición anafórica, en el segundo de ellos del último término del primero. De modo que de los dos extremos que componen cada verso, siempre el último de ellos pasa a ser el primero del verso siguiente. Este eslabonamiento característico le da la forma de cadenilla. De allí el nombre que proponemos para el sistema. Se manifiesta claramente la economía de elementos que nace de la reiteración anafórica y de las escasas variantes, necesarias, para crear la secuencia rítmica. Los elementos expresivos por excelencia en este procedimiento son el ritmo y la sonoridad.

En la lírica de nuestra poetisa, la cadenilla, empleada en una serie de composiciones de inigualado encanto, muy breves, pasa a cobrar una nueva dimensión. El libro Tala recoge bajo el nombre de “Albricias” varias piezas de forma de cadenilla. La primera de ellas es “La Manca”:

Que mi dedito lo cogió una almeja,

y que la almeja se cayó en la arena,

y que la arena se la tragó el mar.

Y que del mar la pescó un ballenero

y que el ballenero llegó a Gibraltar

y que en Gibraltar cantan pescadores:

“–Novedad de tierra sacamos del mar,

novedad de un dedito de niña:

¡la que esté manca la venga a buscar!”

Torna luego con un nuevo giro sobre otra cadenilla, motivada en la estrofa anterior:

Que me den un barco para ir a traerla,

y para el barco me den capitán,

para el capitán me den soldada,

y que él por soldada pide la ciudad.

En ambas estrofas la constancia del tiempo verbal es factor rítmico significativo. Lo mismo la anáfora de y que, en la primera estrofa, y de para en la segunda. La primera de éstas es anáfora común del hablar coloquial entre nosotros. El contenido sentimental acumulado en la secuencia de la cadenilla se acrecienta y resume en la estrofa final, que rompe el sistema:

Marsella con torres y plazas y barcos,

de todo el mundo la mejor ciudad,

que no será hermosa con una niñita

a la que robó su dedito el mar,

y a que balleneros en pregones cantan

y están esperando sobre Gibraltar…

Otra cadenilla se despliega en la breve composición “El pavo real”, de gran condensación emocional y ritmo urgente:

Que sopló el viento y se llevó las nubes

y que en las nubes iba un pavo real,

que el pavo real era para mi mano

y que la mano se me va a secar,

y que la mano la di esta mañana

al rey que vino para desposar.

¡Ay que el cielo, ay que el viento, y la nube

que se van con mi pavo real!

Es frecuente en este tipo de composiciones que el poeta haga una suerte de ‘recolección’ o síntesis final de lo disperso para condensar el contenido emocional de los versos.

En “La rata”, una composición algo más extensa y compleja, combina la recolección con la cadenilla, dándole sorprendente expresividad a la urgente conminación que encierra el contenido de la secuencia poética:

Una rata corrió a un venado

y los venados al jaguar,

y los jaguares a los búfalos,

y los búfalos a la mar…

Cadenilla en la que los elementos reiterados están claramente exhibidos, con un salto del singular al plural en los versos 2 y 3. Luego viene la recolección de los elementos mentados en la estrofa transcrita, antes de entrar a una nueva cadenilla:

¡Pillen, pillen a los que se van!

¡Pillen a la rata, pillen al venado,

pillen a los búfalos y a la mar!

La frecuencia de la reiteración del verbo pillen da rapidez al ritmo y provoca el sentimiento de urgencia al intensificar la conminación, agravada en la estrofa siguiente por el contenido de la cadenilla:

Miren que la rata de la delantera

se lleva en las patas lana de bordar,

y con la lana bordo mi vestido,

y con el vestido me voy a casar.

Acreciéntase la conminación en la estrofa por venir, acumulando nuevos elementos verbales y enriqueciendo el contenido con otros elementos sustantivos:

¡Sigan y sigan la llanada,

corran sin aliento, corran sin parar!

¡Salga el cortejo de la novia;

vuele al aire su velo nupcial;

vuelen campanas, vuelen torres

por las bodas en la Catedral!

La edición de este pequeño poema en Ternura (1945) trae una variante en la cual se ha atendido a la vivacidad del ritmo, lo que hace más animada y perentoria la conminación de la estrofa que en la versión anterior:

Suban y pasen la llanada,

corran sin aliento, sigan sin parar,

corran por la novia, y por el cortejo,

y por la carroza y el velo nupcial.

Hasta ahora la cadenilla ha presentado una faz regular, en la que el ritmo es acaso su aspecto relevante, en la que los extremos se eslabonan naturalmente verso a verso. Hay entre las cadenillas mistralianas una que pone el acento, más que en el ritmo –que lo tiene–, en la sonoridad. Una que, por otra parte, no se eslabona en forma directa sino mediante progresivas negaciones imaginativas hasta dominar la realidad perseguida, la que se desborda en los versos finales en la forma acostumbrada. Esta sorprendente y encantadora cadenilla, por la cual la escritora mostraba especial dilección, se llama “La pajita”:

Esta que era una niña de cera;

pero no era una niña de cera,

era una gavilla parada en la era.

Pero no era una gavilla

sino la flor de la maravilla.

Tampoco era la flor sino que era

un rayito de sol pegado a la vidriera.

No era un rayito de sol siquiera:

una pajita dentro de mis ojitos era.

¡Alléguense a mirar cómo he perdido entera

en este lagrimón, mi Pascua verdadera!

El factor sonoro juega un importante papel con la insistencia, la rima interior y exterior de -era y, en grado menor y como variación, de -illa. La agrupación -era aparece como predilecta de algunos poetas que rinden culto a la sonoridad. Es fácil sorprenderla en poetas como Nicolás Guillén o Gerardo Diego. Cito de memoria los siguientes versos del último:

Si la palmera pudiera

volverse tan niña, niña,

como cuando era una niña

con cintura de pulsera.

para que el Niño la viera…

Lo verdaderamente novedoso de esta cadenilla reside más bien en el tipo de encadenamiento negativo, mediante el cual y gradualmente se domina la realidad por significar. La estructura –para trasladarla a la nomenclatura habitual en estilística– es la siguiente: Esta que era A, pero no era A, era B. Pero no era B sino C. Tampoco era C sino que era D. No era D siquiera: E era. El término E da en la realidad misma, cuyo contenido emocional se desborda junto con la conminación en los dos últimos versos.

Cada una de las cadenillas estudiadas es un puro sinsentido lúdico, cuyo valor poético reside en parte –en la parte más sensórea– en una pura música –sonido y ritmo– regocijada, no desprovista, en el caso de Gabriela Mistral, de sentimiento y emoción y aún de representaciones que nos conducen en última instancia a motivos dominantes de su lírica. La cadenilla expresa en medida casi exclusiva el placer –placer puramente funcional– del ejercicio poético. En el ritmo se objetiva el goce contagioso, incitante, dinámico, de la creación estética. El conocimiento de esta estructura no nos permite solamente actualizar el proceso mismo de la creación, sino también sorprender el goce estético que la anima.

XII

“Canto del justo”, de Gabriela Mistral

Para Ana María Cuneo

El poema “Canto del justo” de Gabriela Mistral pertenece a la primera sección, “Vida”, del libro Desolación (1922); lleva en ella el número 10, entre 22 poemas, buena parte de ellos crísticos, bíblicos, paleo o neotestamentarios en sus motivos o alusiones. El poema consta de 35 versos hexasílabos con acentos en la 1ª y 5ª sílabas, 2ª y 5ª, y 3ª y 5ª sílabas, creando un ritmo apegado al sentido y especialmente a la variación del temple de ánimo. Está organizado en siete grupos estróficos desiguales. Los primeros cuatro grupos son quintetos de rima asonante variable abbab, abbab, aabab, acdad. El quinto grupo es un sexteto de rima aceade. El sexto recupera la forma del quinteto pero con rima afbbb. El poema concluye con un cuarteto de rima bgeb.

La disposición paralelística del poema se extiende a seis conjuntos semejantes en el plan de contemplación de la imagen del Cristo crucificado, siguiendo sin orden retórico diversas partes del cuerpo lacerado [A1-A6], sujeto que se acompaña con el complemento del nombre y un modificativo afectivo [B1-B6], inducido por el sujeto disílabo, con un par de variantes en su formulación: “el/de mi Cristo”; este es el sujeto de las siguientes oraciones descriptivas, de sobrepujamiento o comparativas, que se modifican en el conjunto final para apropiarse de él como objeto directo [C1-C6]. El segmento siguiente registra los efectos transformadores que la visión del cuerpo herido de Cristo produce en el hablante [D1-D6], a modo de estribillo, con una variación del singular al plural, y el efecto final que lleva a la hablante a negar el canto postergándolo hasta el fin de los tiempos. Los cuatro versos finales, al margen de la disposición anterior, son una conclusión y un clamor por el fin de la Pasión que, además, modifica sorpresivamente la identidad personal del hablante para convertirla en la identidad cristiana de 2.000 años, en una humanidad histórica y plural en espera de la redención final.

Canto del justo

Pecho[A1], el de mi Cristo,[B1]
más que los ocasos,
más, ensangrentado:[C1]
¡desde que te he visto
5 mi sangre he secado![D1]

Mano[A2] de mi Cristo,[B2]
que como otro párpado
tajeada llora:[C2]
¡desde que te he visto
10 la mía no implora![D2]

Brazos[A3]de mi Cristo,[B3]
brazos extendidos
sin ningún rechazo:[C3]
¡desde que os he visto
15 existe mi abrazo![D3]

Costado[A4] de Cristo,[B4]

otro labio abierto

regando la vida:[C4]

¡desde que te he visto

20 rasgué mis heridas![D4]

Mirada[A5] de Cristo[B5]

por no ver su cuerpo,

al cielo elevada:[C5]

¡desde que te he visto

25 no miro mi vida

que va ensangrentada![D5]

Cuerpo[A6] de mi Cristo,[B6]

te miro pendiente,

aún crucificado.[C6]

30 ¡Yo cantaré cuando

te hayan desclavado![D6]

¿Cuándo será? ¿Cuándo?

¡Dos mil años hace

que espero a tus plantas

35 y espero llorando!

Utilizando la estrategia paralelística, muy propia y distintiva de esta etapa mistraliana, va desenvolviendo, por una parte, en los primeros versos de cada estrofa, una ordenación seriada, un cuadro, la descripción de las heridas y el cuerpo crucificado de Cristo: enumeración errática de las partes: pecho, mano, brazos, costado, mirada, cuerpo, sin seguir las normas retóricas de ordenación regulada de la cabeza a los pies y, finalmente, de todo el cuerpo. En alternancia con esta serie se desarrolla otra en los dos versos finales de cada estrofa, coordinada consecuencialmente con ella, en la cual el justo muestra su reacción o cambio en su comportamiento primero, en la instantaneidad de la contemplación reveladora del sentido y gestos del crucificado, precisión del momento de la conquista de la autenticidad y de la encarnación real del justo, que el lenguaje vierte en secciones sinecdóquicamente relacionadas. La percepción de las partes del cuerpo lacerado en la cruz: pecho, mano, costado, y alternadamente brazos y mirada, gestos que matizan el sacrificio con la donación y la debilidad, es seguida de la afirmación y negación del dolor propio y del propio cuerpo. Entre los dos extremos, median los modos de la descripción que varían. Ellos van del sobrepujamiento inicial, primera hipérbole exorbitante, que marca la exageración dimensional del dolor –más que los ocasos / más ensangrentado– con universalidad más que puramente cósmica. Los otros modos son: patético –tajeada llora–, en la segunda estrofa, y sucesivamente, modos generosos, de acogimiento y dación –“brazos extendidos / sin ningún rechazo”, “otro labio abierto / regando la vida” y de postergación y minimización del dolor personal –por no ver su cuerpo / al cielo elevada–, en los siguientes. La respuesta del justo, movido por la contemplación de Cristo –desde que te he visto–, se desata en consecuencias que son el eco de una imitatio Christi. En la comparación implícita el justo se reduce a postergar su sufrimiento personal y activar el ejemplo en una negación reiterativa de su propio dolor –mi sangre he secado, la mía no implora, no miro mi vida / que va ensangrentada– y los movimientos positivos de dación generosa y sacrificio –existe mi abrazo, rasgué mis heridas–. La serie se apoya también asociativamente en términos de “sangre”, “heridas”, “mi vida que va ensangrentada”, esto es, de efusión y gestos pasionales, partes de la totalidad vital del mismo signo doloroso. Hasta este punto los motivos y sus ecos tienden a proponernos una relación personal entre

el justo y el Crucificado, esto es inequívoco.

Pero en las dos últimas estrofas se introduce un elemento de ruptura del sistema practicado hasta este punto en estricta imitatio. Esto ocurre cuando aparece el modo temporal en las dos estrofas finales. En ellas va a tener lugar una segunda ponderación hiperbólica que afecta doblemente al sujeto y al objeto de la contemplación, y destruye la posibilidad, abierta y consecuente hasta entonces, de comprender el yo que habla como puramente individual y personal, condolido por la contemplación del Crucificado, de sus estigmas y de la postergación del propio dolor. Allí se manifiesta, por un lado, la dimensión permanente del sacrificio de Cristo, y por otro, la identidad del justo con el 'sufrir-con-Cristo-siempre-todavía', como el tipo del imitador de Cristo, el verdadero justo.

La conclusión natural, conclusión falsa que se anticipa a la efectiva y final, sintetiza en la visión de la totalidad corporal lo que antes se daba disperso, al tiempo que constata la perduración actual (aún) del sacrificio, esto es el 'sufrir-por-el-mundo-clavado-siempre-todavía' de Cristo, introduciendo una dimensión histórica, que es la percepción de una duración invariable de la condición del mundo, pero percepción en el instante, profundidad o verticalidad de la percepción reveladora. Y en este sentido, anuncia como respuesta la suspensión del canto, implícitamente sustituida por el llanto, hasta el fin de los tiempos. Sin embargo, más todavía, el poema, condicionado por el exabrupto mentado, decepción final del impulso adquirido o impuesto al poema, experimenta un brusco y sorpresivo salto, una suerte de amplificación violenta y desgarrada que engendra una instantaneidad modificada por un nuevo dolor, esta vez más profundo. No es ya la constatación de las heridas ni del cuerpo sufriente, que no fueron nunca mera constatación, sino revelación iluminadora, pero sí la comprobación de la histórica indiferencia y de la humana incapacidad de renovarse a la luz del sacrificio de Cristo. Dos mil años de la era cristiana patentizan en el instante conturbado la dimensionalidad excesiva y la indiferencia del mundo.

El poema se desarrolla, entonces, en una ordenación paralelística en que se distribuyen las estrofas, en forma de una serie doble guiada, por un lado, por la enumeración de las partes del cuerpo y las heridas y gestos del Crucificado y su descripción modal; y por otro, por la expresión consecuencial, en términos de imitatio, en relación a lo contemplado. La disposición, semejante al responsorio antifonal, sigue la línea de la minimización del justo y la magnificación del sacrificio que sobrepuja la manifestación cósmica del ocaso. Y en la parte final

establece una ecuación de nuevo signo al negarse al canto, perseverando en el llanto, hasta que el sacrificio tenga fin.

El justo que canta aquí es réplica del vir bonus. Este era, en la tradición clásica, el que vivía conforme a la ley, y se define, entonces, por su modo de conducirse. En el libro de los Salmos es el que vive en la fe, conforme a los mandamientos, en el amor y temor de Dios, y en tal sentido, viene a ser una figura que excede los límites de la subjetividad para representar un tipo. La figura bíblica del justo neotestamentario no es otra que la de Cristo, él es el justo (Epístola de San Pablo a Tito, 3, 4-7) y es justo aquel que vive en la fe. La hablante, por su parte, descontenta del mundo indiferente, alejado de la fe y aburguesado, se conduele activamente ante el sufrimiento de Cristo y, en respuesta a su modelo, pospone el dolor personal al designio divino y al sobrepujante sacrificio de Cristo. Este sentido ético, definidor del iustus, es el que verdaderamente predomina en el significado del justo mistraliano. Esta visión modifica el sentido original del sacrificio de Cristo (Hebreos 9, 23-28), sacrificio en el que Cristo muere una sola vez, para quitar los pecados de muchos, y aparecerá por segunda vez, sin relación con el pecado, para salvar a los que le esperan. Pero hay al menos dos visiones de la crucifixión: una, la sagrada, única y definitiva, y, otra, profana, histórica y revolucionaria, demonial, que ve la sociedad inmodificada por la redención y sujeta a la antigua ley (San Pablo. Gálatas, 3, 13 y 4, 9), proyectada en la sociedad moderna o contemporánea. La queja mistraliana es denuncia de la deformación moral del mundo moderno y anhelo de su utópica transformación.

La visión mistraliana en el contexto de la sección “Vida”, a la que pertenece el poema, habla del mundo moderno y de aquellos a quienes la fe y la piedad les son indiferentes (“Cruz de Bistolfi”, “Al oído de Cristo”, “Viernes Santo”). Ahora se ha implicado la magnificación del justo como para llevar de la imitatio a una dimensionalidad proporcionalmente distinta, pues se ha saltado de lo meramente personal a lo histórico-social. El justo queda así identificado con el tipo del iustus cristiano que se repite por dos mil años, ¿por cuánto tiempo más? en la espera milenarista de la venida del Reino. La gracia formal de una distorsión manerista adquiere una modalidad singular en manos de la Mistral, de la que hay múltiples y variadas pruebas en su obra poética.

¿Qué canto es éste? Es el canto de la conmiseración y del reproche, pero más bien el de la espera. Se anima aquí el mito poético por excelencia que es el mito cristiano, el mito romántico, la utopía o promesa del advenimiento del reino. En esa espera el justo vive compartiendo el dolor de Cristo, con vergüenza de su

propio dolor humano. El tema concurre para hacer patente el temple de ánimo de la existencia cristiana auténtica, es decir, de la conciencia vigilante que anima con el misterio de la crucifixión la vivencia profunda de la renuncia del dolor propio y la coparticipación en el sufrimiento permanente de Cristo por los hombres (“Y decía a todos: Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz, cada día, y sígame”. Mateo 16,24 y Lucas 9,23).

El género de decir poético es el de la canción. En efecto, habría que sostener, es el de la negación o postergación del canto. Es, en realidad, la cristalización del llanto. Es un lamento, pero complicado con la expresión del condolido sacrificio personal que se minimiza y anula o neutraliza en comparación y a consecuencia de la comparación con el sacrificio de Cristo. El poema ahonda en una imitatio Christi, con el deseo de la llegada del Reino y la impaciencia –espero… y espero…– por la persistencia infinita del sacrificio sangriento.

El temple de ánimo o tono de este poema tiene (1) la diferencia específica de la com-pasión, de la con-dolencia que se extiende al olvido del propio dolor y a la renuncia al canto; (2) la positividad amorosa e impaciente de tal sentir; (3) la negatividad dolorida ante la indiferencia del mundo y la persistencia del sacrificio sangriento; y (4) la desgarradora y apasionada intensidad de la renuncia al canto y de la promesa de reanudarlo, movida por la esperanza, solo al fin del sacrificio.

La visión se da con la característica de la primera obra mistraliana que se organiza en el broche semántico de existencia auténtica versus existencia inauténtica, en los términos equivalentes de la pareja antítesis de vida y muerte, en un reproche al mundo cuya burguesa frivolidad e indiferencia castiga como un signo de muerte, matización de la fuerza específica de la desolación que el volumen expresa en su conjunto. El tono se exterioriza en una negatividad tornada positiva, volcada como un grito de intensidad inigualada por otras voces. Lo que el poema expresa es la verticalidad instantánea y profunda del dolor y la conmiseración descubiertas en el revelador ver el Cristo crucificado. Es el llanto que inhibe y posterga el canto para la hora de la redención final de los tiempos. No siente otra posibilidad de expresión que el llanto en su complicada ética cristiana. Hay una negatividad, una disfórica renuncia y postergación del canto, y una intensidad, suma que mezcla conciencia vigilante, debilidad impaciente, impotencia, piedad y esperanza con la misma fuerza.

Este es el sentido poético y el lirismo de la poesía de Gabriela Mistral. Digamos

que el poema ilustra la “poética de la sangre” que caracteriza la poesía mistraliana de su primer libro, no solo por el obvio registro de voces de sangre y violencia, con extensión metonímica que, apoyada en el color del ocaso, transfiere notas de hiperbólica cosmicidad a la sangre de Cristo en sobrepujamiento modal muy característico (Cf. el poema “Cima” de la sección final y IV, “Naturaleza”, de Desolación). Todos estos términos se asocian al término VIDA que proporciona el lazo común y privilegiado de la sección del mismo nombre. Tácitos más que ausentes, aquí se contraponen a los términos de la frivolidad e indiferencia al dolor que la poesía de la Mistral asocia al término MUERTE. La percepción de la VIDA como autenticidad existencial se da en el poema en la forma de revelación y conversión obrada por el ver. Así es que los que no ven, están muertos, obsesos en sus dolores y egoísmos, sin darse, y sin forma de generosidad alguna. El salto de la inautenticidad a la existencia auténtica se da entonces a través del ver que tiene la fuerza transformadora. Toda la tensión esta puesta en el ver/no ver.

La dimensión apocalíptica está dada por el esperar que adora en Cristo y llora su continuo dolor. Cierto es que todo esto se complica con el sentimiento concurrente de la indiferencia del mundo, de la debilidad del justo, de la vehemencia de su dolorida espera y de su postergación del canto, dejando el canto al porvenir, al reino-por-venir, al cese del sacrificio, sola condición del cese del llanto. Condolido, débil, esperanzado, justo que llora y clama con resonancias del canto popular: “¿Cuándo será? ¿cuándo?”.

Repito, finalmente, el justo que canta aquí es el iustus de la era cristiana, no ya el vir bonus de la edad clásica, ni el del Libro de los Salmos. Se parece a ellos en su condición típica y en su definición ética, que se mide por sus obras. El poema de Gabriela Mistral lo representa en un proceso de gradual ahondamiento, bajo el ritmo recurrente del paralelismo, así como experimenta la caritas por el poder transformador de la contemplación del Cristo crucificado y sus estigmas. Primero, agregando a lo descrito una determinación modal hiperbólica y sobrepujante que distorsiona dimensionalmente el padecimiento sangriento para proyectarlo más allá de un plano cósmico. Sumando, luego, a la descripción de los estigmas una modalidad patética y desplegando, en seguida, tres modos de generosa prodigalidad y entrega. En respuesta a cada instancia de lo visto –ver es la acción reveladora que transforma o convierte al justo–, éste, en una progresiva y completa imitatio Christi, adopta, como consecuencia de lo visto, en su realidad personal y mínima los mismos modos referidos a los mismos motivos del sacrificio. El justo es así un Cristo en pequeño y su definición nos parece

hasta este punto la de una auténtica revelación y conversión personal y la de una encarnación efectiva del justo como imitador de Cristo. Lo que ha progresado hasta este punto en un proceso de repeticiones con variaciones, de afirmaciones y respuestas o ecos; se rompe en las dos últimas estrofas del poema para dar lugar a algo enteramente nuevo. Esta ruptura se produce por la introducción del modo temporal, por virtud del cual se ponen en conflicto historia y utopía cristiana. El ánimo confuso del justo expresa en el instante varias reacciones de implicaciones diversas. Primero la perduración del sacrificio sugiere un reproche al mundo que aparece ampliado en la última estrofa. En seguida, anuncia la postergación del canto o su negación, dado que queda contradicho el título del poema. Esta postergación es un acto reflexivo que se vuelve sobre el sentido del poema y precisa su definición transformándolo en llanto o lamento, un acto lírico por excelencia. También anticipa la utopía cristiana al postergar el canto hasta el advenimiento del Reino.

La estrofa final reitera lo anterior, con mayor sacudimiento del ánimo, cuando con desgarradora impaciencia reclama el fin de los tiempos al cabo de dos milenios de historia. Lo que hasta entonces parecía personal imitación de Cristo, se transforma violentamente en una expansión suprapersonal para encarnar el tipo permanente del justo que espera el cumplimiento de la promesa y que actualiza fuertemente el sentido cristiano de la justicia y el escándalo de la historia.

Bibliografía

Arce de Vásquez, Margot. Gabriela Mistral. Persona y poesía. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Asomante, 1958, p. 35-40.

Cuneo, Ana María. Para leer a Gabriela Mistral. Santiago: Universidad Andrés Bello, 1998.

Donoso, Armando. La otra América. Madrid: Calpe, s.f. (Colección Contemporánea): 37-65.

Goic, Cedomil. “Cima de Gabriela Mistral”. Revista Iberoamericana 116 (1981):

59-72; tb. Los mitos degradados. Amsterdam: Rodopi Editions, 1992, p. 8-20.

. “Gabriela Mistral (1889-1957)”, Latin American Writers. New York: Charles Scribner’s & Son, 1989, p. 677-691.

Jorquera, Carlos y Óscar René Aedo. La poética del eterno retorno. Santiago: Editorial La Noria, 1993.

Marchant, Patricio. Sobre árboles y madres. Santiago: Ediciones Gato Murr, 1984, p. 9-63.

Rheinfelder, Hans. Gabriela Mistral. Motive ihrer Lyrik. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaft, 1955, p. 130-156.

Rojo, Grínor. Dirán que está en la gloria (Mistral). Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997 (Tierra Firme), p. 153-196 y 476.

Rubio, Patricia. Gabriela Mistral ante la crítica: Bibliografía anotada. Santiago: DIBAM. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.

Silva, Hernán. “La unidad poética de Desolación”. Estudios Filológicos 4 (1968): 132-175.

Silva Castro, Raúl. Estudios sobre Gabriela Mistral. Santiago: Zig-Zag, 1935, p. 66-67.

Taylor, Martin C. Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral. Madrid: Gredos, 1975, p. 180-236.

XIII

El emblema de amor tirano en Gabriela Mistral

A Roque Esteban Scarpa

Los emblemas son signos que conllevan un sentido bien determinado y constituyen, por tanto, una suerte de alegoría. Su modo de representación tradicional es el de una figura gráfica o cifra que va acompañada de un dicho explicativo, un lema, mote o letra. Esta es la representación que tiene en cuenta el poeta cuando utiliza el emblema en literatura. En su origen concurren por igual la tendencia a formular lemas y la interpretación de los jeroglíficos egipcios. Se los conoce corrientemente como emblemas, jeroglíficos o escritura cifrada. Su cultivo se extiende desde el siglo XV y alcanza en los siglos XVI y XVII su máximo esplendor. En la literatura de lengua española de esos siglos se desarrolló vastamente y merced a su influjo se extendió, durante el Barroco, por toda Europa.

La vinculación de la poesía de Gabriela Mistral con una tendencia largamente interrumpida parece improbable; sin embargo, está fuera de duda que en ella hay, como tendremos oportunidad de mostrar, un conocimiento seguro de este singular elemento literario. Debemos señalar que entre los elementos formativos de la Mistral cuenta la tendencia simbolista, cuyas figuras características –los símbolos– constituyen una renovación de la literatura emblemática. En la poesía de la generación mundonovista los emblemas no son tampoco cosa extraña como consecuencia probable de lo anterior. También pueden observarse en la poesía contemporánea. Una variada inclinación emblemática ha animado las formas de la poesía nueva y en algunos casos ha montado un verdadero corpus de emblemas alquímicos ligados a las preferencias surrealistas. Este es un aspecto que precisa de un detenido estudio y que promete, por cierto, frutos sugestivos a la investigación literaria. El poema “Amo amor” de Gabriela Mistral constituye un particular ejemplo de uno de los emblemas más prestigiosos de la tradición literaria: el emblema de Vis amoris. El emblema del Poder del Amor, que da sentido al poema que nos proponemos analizar, encuentra en el texto diversas

otras formas emblemáticas que explayan pluralmente la variedad de fuerzas del amor y comprenden el Amor Tirano, el Amor Dulce, el Amor Ciego, el Amor Astuto, el Amor Ardiente y el Amor Brujo. Todas ellas en su contradicción constituyen la representación poética de la ambigüedad de la figura y de la ontología numinosa del Amor. En otras palabras, la representación ambigua del amor traza el jeroglífico del Amor Divino: la coincidencia de los contrarios, de lo oculto y lo manifiesto, lo masculino y lo femenino, lo grande y lo pequeño, lo fuerte y lo débil, de su polaridad, en la esencia divina, todopoderosa e incoercible.

Amo amor

Anda libre en el surco, bate el ala en el viento

late vivo en el sol y se prende al pinar.

No te vale olvidarlo como al mal pensamiento

¡le tendrás que escuchar!

Habla lengua de bronce y habla lengua de ave,

ruegos tímidos, imperativos de mar.

No te vale ponerle gesto audaz, ceño grave:

¡lo tendrás que hospedar!

Gasta trazas de dueño; no le ablandan excusas.

Rasga vasos de flor, hiende el hondo glaciar.

No te vale decirle que albergarlo rehúsas:

¡lo tendrás que hospedar!

Tiene argucias sutiles en la réplica fina,

argumentos de sabio, pero en voz de mujer.

Ciencia humana te salva, menos ciencia divina:

¡le tendrás que creer!

Te echa venda de lino; tú la venda toleras.

Te ofrece el brazo cálido, no le sabes huir.

Echa a andar, tú le sigues hechizada aunque vieras

¡que eso para en morir!

Situación del poema

“Amo amor” ocupa el segundo lugar en el ciclo de la sección “Dolor” del libro Desolación. Como es sabido, ese ciclo configura una historia de amor. En esa historia, el poema que nos ocupa es el más esencial de los ocho que componen la primera estación del ciclo. Es también el que señala con mayor precisión que la experiencia de la enamorada no es el amor genérico y ordinario, sino la experiencia de una forma radical y metafísica de conocer el amor. Esta forma traspasa sensiblemente la corporeidad del hablante y ancla en la carne el absoluto poder del amor. En sus variados matices la experiencia del amor se convierte en la encarnación dolorosa y grata a la vez de un movimiento absoluto que hiere y halaga alma y cuerpo indisolublemente. El amor también traspasa el cosmos y se erige en el fundamento de todo lo que anima, de cuanto es pleno y fecundo y apasionadamente vivo y creador. Dolor y conciencia de la muerte son otros elementos que se articulan en la experiencia de amor de manera igualmente radical, acompañados del temple de angustia cobarde, de impotencia expresiva a

fuerza de plenitud y tímida vergüenza y de tribulación. En ocasiones un temple de anticipado resentimiento que el temor del alejamiento del amado engendra, conduce a la amante a comprometer mágicamente la solidaridad cósmica y divina con su causa. Tal construcción es desmentida regularmente por la representación dominante de una naturaleza que se muestra patéticamente indiferente a los movimientos de lo humano.

La tendencia a proponer el amor en términos de absoluto, que mitifica o sacraliza la situación lírica, se expresa regularmente en la forma interior ritual, es decir, en una forma ceremonial que imita el rito religioso de la proclamación de una esencia numinosa, o de la adivinación, o la oración, la maldición o el conjuro. Este es el contexto cíclico en que el poema se sitúa.

El título

El título del poema, “Amo amor”, reviste alguna extrañeza y ambigüedad que el traductor ha traicionado a veces ingenuamente. René Tavernier traduce traidoramente, “J’aime l’amour”, haciendo de Amo una forma verbal. Pero no; Amo, cuyo sentido de dueño poderoso, soberano y tiránico es el propio, ha sido traducido por Mathilde Pomès, como “Amour Souverain” o “Amour Maître” y por Hans Rheinfelder, como “Amor, der Herr”. Otro ejemplo de deformación, de origen posiblemente en la ambigüedad de la expresión, se produce en el título que, por error de imprenta o no, reza, “Amor amor” con duplicación entusiasta.

Si analizamos ese título veremos que en el plano fónico constituye una paronomasia, en la que el tono y la eufonía de /amo/ parece desplazar en la repetición todo interés semántico en favor de la simetría acentual /ámo amó/ originada por la variante de la segunda palabra, oxítona esta vez, y su vibrante final. Pero, en verdad, la aliteración del grupo /amo/ crea la imagen paronomásica de la delectación y del balbuceo turbado por el ente amoroso, que anticipa y representa el poder del amor. Lo balbuceante del título repetirá la ambigüedad del ser que representa, su divino carácter, su poder enajenante, persuasivo, enhechizador, su perturbador efecto.

En el nivel semántico, nos encontramos con una nueva ambigüedad. Esta se

origina porque nos encontramos con dos nombres en aposición y no es inmediatamente claro, en este caso, cuál determina o especifica a cuál. Nos inclinamos a considerar éste entre los casos de completa indeterminación a que se refiere Gili y Gaya en los que actúa de un modo exclusivo la vivencia estética con que la frase se profiere. Bastará comparar el título con los enunciados corrientes de emblemas de amor como los arriba señalados, o con sus traducciones al francés o al alemán, para representarse con claridad cuál es el sentido del título y percibir al mismo tiempo su extraña poética desviación de las normas ordinarias de la lengua.

Es cierto que apenas se para mientes en que Amo tiene el significado de señor, dueño o tirano, la ambigüedad disminuye y el sentido se hace más claro y manifiesto. Pero hasta el momento en que se decide si se trata de clase de Amo o clase de Amor, el poema mismo ha permanecido como un texto sin sujeto específico, como un auténtico jeroglífico o como una adivinanza –suerte de 'albricia' diría la propia Mistral–, cuyo enigma, la ambigüedad del título, parece contribuir a mantener. Otra vez, ahora desde el punto de vista semántico y de la determinación, el título expresa en su indeterminación la ambigüedad del ente que representa.

Estructura del poema

Se trata de un poema poliestrófico –cinco cuartetos de pie quebrado– encadenado por la unidad conceptual y la unidad poética de las estrofas y, además, por la estructura de éstas y el paralelismo –con ruptura del sistema– de los elementos que se reiteran de una estrofa en otra. Las estrofas de cuatro versos son di-isométricas, formadas por versos alejandrinos compuestos (7+7) y un heptasílabo como cuarto verso, cuyas rimas son totales y cruzadas: ABAb/CBCb/DBDb/EFEf/GHGh.

El poema es de género lírico netamente enunciativo: enumera los poderes del amor mediante una táctica analítica que se extiende a todo el poema. Las oraciones son enunciados que se igualan métrica y fonológicamente con los hemistiquios o con versos completos y ocupan lugares definidos en la disposición estrófica. Los dos primeros versos de cada estrofa acumulan

enunciados sobre los variados poderes de amor; los dos últimos, una advertencia al tú que importa también un carácter enunciativo de conocimiento cierto o de experiencia cumplida de esos poderes incontrastables. La distribución de los versos y de los hemistiquios y su sentido determinan una constante en la disposición estrófica y poemática tal que, cuando se produce el quiebre del sistema utilizado, esas estructuras parecen seguir operando.

El hablante proclama la esencia del Amor representando en forma plural el poder tiránico del dios como en una serie de notas características. El modo de proclamar su poder absoluto toma el aspecto de una adivinanza o acertijo, dado que el seguro saber del hablante lo lleva a caracterizar el ente sagrado en sus rasgos extraños y sobrenaturales callando su identidad. El tácito sujeto del poema refiere derechamente al título como a su solución. Ya hemos señalado de qué manera ese título, en primera aproximación, despista y encubre, al tiempo que expresa, la identidad del ente. Solo en él y en la presencia invocada en el texto está la respuesta para el enigma que formula.

En la primera estrofa, la representación de Amor es enunciada en una serie de oraciones afirmativas que expresan un conocimiento cierto y seguro. Esta representación conlleva las notas distintivas de lo incondicionado, ubicuo y omniabarcante, de una esencia universal y absoluta. Su presencia es enunciada mediante la oposición o antítesis de lo térreo y lo celeste en dos momentos que configuran un quiasmo por la inversión de las posiciones extremas de los elementos significativos (a+b: b+a). En las estrofas siguientes esta figura vuelve a repetirse.

Al señalarse la presencia de su movimiento libre y vivo, en el surco+en el viento: en el sol+al pinar, mediante el quiasmo, se está señalando la presencia omnímoda, total, de Amor en todo lo que vive y anima, en lo fecundo y en lo impetuoso, en lo ardiente como en lo fresco y en lo agitado y lo rumoroso. La ambigüedad de este ente rompe los límites de lo espacial: está en todas partes. Rompe también los límites del principio de identidad: es una y otra cosa a la vez y conjuga la contradicción incasable.

Anda libre en el surco, bate el ala en el viento

late vivo en el sol y se prende al pinar.

No te vale olvidarlo como al mal pensamiento

¡le tendrás que escuchar!

Amor está tan íntimamente ligado a todo lo que vive que, a pesar de su imperceptible presencia secreta, comparable a la fugacidad y levedad de un mal pensamiento prestamente reprimido, no hay poder capaz de eludirlo. Así lo advierte el hablante, con crédula y segura convicción, al tú. La apelación al tú, al tiempo que comunica cierta inmediatez al discurso, refuerza el carácter seguro del conocimiento que se comunica al constituirlo en el destinatario del saber que se transmite. Pero la forma apostrófica tiene una carácter puramente provisional, el lenguaje tiene una forma indisimulablemente enunciativa y representa objetivamente la presencia del poder y su ineludible imperio.

La estrofa siguiente acrecienta la condición sobrenatural y extraña del Amor mediante la forma contrastada y contradictoria en que se ordenan los rasgos de su poder merced a su decir bronco y suave. También en este caso los rasgos están dispuestos en quiasmo: lengua de bronce+lengua de ave: ruegos tímidos+imperativos de mar. Amor tiene para la seducción bronca virilidad y femenil suavidad y delicadeza a la vez. No hay tampoco resistencia posible a este poder que domina todos los matices del verbo seductor. Estos matices están fónicamente desplegados en la gravedad de los sonidos /bron/, como una campanada profunda, y el golpe de ola poderosa que se deshace en el último término del quiasmo /imperativos de mar/. La palabra imperativos, por su posición en el verso, da lugar a un encabalgamiento léxico medial, lo que obliga a acentuar la primera sílaba y a desplegar una inflexión que se prolonga en la palabra extensa y expresiva, para rematar en el vibrante estallido de los sonidos finales /mar/. En oposición a este poderoso golpe de campana y de ola, los sonidos acompañan la oposición en los términos intermedios /lengua de ave/ y muy expresivamente en la repetición de las vocales agudas en la palabra /tímidos/. La oposición entre sonidos graves y agudos traza una armonía sonora para la ambigüedad de la representación que puede observarse extendida a lo largo del texto. La advertencia de los versos finales anula otra vez la posibilidad de réplica, neutralizando las dos actitudes que se abren para los rasgos contradictorios señalados. Ni el gesto audaz frente al poder viril de Amor ni el ceño grave frente a su suavidad podrán contrarrestar su absoluta eficacia.

Habla lengua de bronce y habla lengua de ave,

ruegos tímidos, imperativos de mar.

No te vale ponerle gesto audaz, ceño grave:

¡lo tendrás que hospedar!

La tercera estrofa presenta la imagen del Amor Tirano. Su poder es imperioso e inflexible y, otra vez, con ambigüedad se lo representa por el acto de poder máximo y el mínimo y sutil. Lo catastrófico y lo delicadísimo de su presencia y de su condición hacen lo contradictorio y equívoco de este momento de la representación de Amor. Para ello se recurre otra vez al quiasmo. En esta oportunidad, el quiasmo está perfilado por su ubicación en los dos versos iniciales de la estrofa, por la división de los versos y aún por las posiciones de los términos polares e inversos de la figura, con una excepción, en el segundo hemistiquio del primer verso, pues ha variado la forma sintáctica y ha quedado tan solo la resonancia semántica de lo blando, pero en una construcción negativa. Es tan fuerte, sin embargo, la constancia del quiasmo, que se percibe naturalmente la oposición a pesar del sentido: Gasta trazas de dueño+no le ablandan excusas: rasga vasos de flor+hiende el hondo glaciar. Téngase en todo caso, como la primera ruptura del sistema dibujado en las estrofas anteriores. Contra este poder cósmico capaz por igual de transformar la enormidad del glaciar y la nimiedad tierna de la flor, no es con palabras que se le podrá detener.

Gasta trazas de dueño; no le ablandan excusas.

10 Rasga vasos de flor, hiende el hondo glaciar.

No te vale decirle que albergarlo rehúsas:

¡lo tendrás que hospedar!

La persistencia del quiasmo todavía es sospechable en la cuarta estrofa a pesar de que la estructura sintáctica ha variado radicalmente. Conserva dos componentes contrapuestos en cada verso como aspectos de una misma realidad: argucias sutiles+en la réplica fina: argumentos de sabio+pero en voz de mujer. Sin embargo, es notorio que en estos versos la disposición previa de la estructura gramatical y de sentido que se igualaba con la estructura métrica ha variado, diluyéndose el esquema o táctica diseñado en las estrofas precedentes. Los elementos que antes se ordenaban en oraciones yuxtapuestas correspondientes a cada hemistiquio, han pasado a constituir oraciones igualadas al verso en su extensión y a partes de éstas.

En esta estrofa se renuevan los matices de la segunda, creando así una disposición alternada en la representación de los poderes del Amor. Al destacar las significativas y engañosas potencialidades del Amor, que dan ambigüedad a su condición sabia y mentirosa al mismo tiempo, las refiere al arte de la palabra. Las estrofas pares dan relieve a los poderes seductores de la palabra. Si en la segunda estrofa se caracterizaba la compatibilidad natural de la fuerza y la gracia, lo potente y lo débil, en Amor; en la cuarta estrofa se pondera a la vez la fuerza de la razón y del arte suasoria, de la sabiduría y de la astucia, de la razón astuta y de la sabiduría persuasiva y femenil.

Tiene argucias sutiles en la réplica fina,

argumentos de sabio, pero en voz de mujer.

50 Ciencia humana te salva, menos ciencia divina:

¡le tendrás que creer!

En los versos finales, de advertencia disuasiva, la forma constante se ha modificado también haciendo algo oscuro el sentido del verso, cuya extrañeza salta a la vista. Sin embargo, otra vez, el contexto sistemático hace que su significación sea clara. Allí se señala la invalidez de toda ciencia humana frente a la divina ciencia de amor que ha de vencer, seduciendo, toda resistencia incrédula.

La estrofa final, por su parte, en concordancia con las estrofas impares, representa nuevamente el poderío absoluto del dios, afirmando con plenitud de convicción y extático arrobo la efectividad siempre actual de sus poderes sobre el tú humano. Mediante la reiterada apelación al tú en esta estrofa se conquista una vívida inmediatez y actualización de la presencia del poder de Amor y el seguro saber del hablante ejerce más directamente la fuerza de convencimiento que en él reside. El mágico o divino poder se representa en su esencial efectividad al proclamarse su absoluto poder en acto. Para ello el poema ha progresado de la acumulación de rasgos caracterizadores a la pura esencia activa, de un orden sistemático a un desencadenamiento de su virtud específica mediante la ruptura del esquema previamente trazado. La estrofa ya no se divide del modo establecido, porque los elementos de resistencia, la advertencia y la disuación, no son ahora necesarios. Los versos están constituidos por oraciones consecutivas que se identifican, significativa, fonológica y métricamente.

Te echa venda de lino; tú la venda toleras.

Te ofrece el brazo cálido, no le sabes huir.

Echa a andar, tú le sigues hechizada aunque vieras

20 ¡que eso para en morir!

Amor ciego (Amor caecus) y Amor ardiente (Amor ardens) ejercen su poder sin resistencia: la fuerza determinante actúa y el efecto es consecuente e inmediato. Solo el tercer verso escapa al sistema de los dos anteriores y rompe el esquema estrófico trazado para todo el poema. La referencia al Amor Brujo distorsiona la identidad gramatical y de sentido con relación a la fonológica y métrica:

Echa a andar, / tú le sigues / hechizada / aunque vieras//

¡que eso para en morir!

En los dos primeros versos, prótasis y apódosis de la oración consecutiva se identifican, respectivamente, con cada hemistiquio del verso. No así en el tercer verso, en donde la prótasis ocupa tan solo parte del primer hemistiquio y la apódosis la otra parte y el hemistiquio siguiente. Desde el punto de vista de la entonación, el hecho tiene efectos importantes. Los dos primeros versos tienen como única pausa la medial, y en los dos casos el tono en este lugar es ascendente como corresponde a un enunciado que deja en suspenso el efecto cuya causa está significando y que conviene en general al primer momento en oraciones consecutivas. En el tercer verso y en correspondencia con su significado turbador y mágico, que domina al hablante, el verso presenta múltiples pausas: una, después de la prótasis, de tono ascendente; otra, leve o marcada, en la pausa medial. Leve si sentimos hechizada como adverbio en inmediata modificación del verbo: entonces hay encabalgamiento sirrémico (verbo+adverbio) y el tono es horizontal y la pausa leve. Marcada, si al contrario, leemos hechizada como adjetivo especificativo –no marcado por la puntuación del texto que debería en tal caso ponerlo entre comas–, con una pausa antes y otra después y, finalmente, la pausa versal después de vieras. El verso polipausado que de una u otra manera resulta es expresivo de una agitación extrema que se corresponde con un significado estricto. Pone de manifiesto el temple del hablante extáticamente penetrado por la experiencia límite del poder absoluto del Amor.

La obediencia al Amor, luego de anuladas todas las resistencias desplegadas en la táctica de las estrofas anteriores, pone su signo más extremo y absoluto en la indiferencia ante la muerte que produce el llamado a integrarse a este poder que alcanza a todo lo que existe. De esta manera se proclama la esencia divina del amor absoluto, con el seguro saber de un hablante cuya índole no puede ser sino la de quien ha experimentado la situación límite que representa. Es un saber existencial en que el hablante proclama con seguro dominio como esencia numinosa. Eso es Amor y su poder incontrastable y enhechizador, sábelo. Sus poderes son múltiples y adoptan variadas y engañosas formas. Su extrañeza es magnífica y pequeñísima. Su virtud es seductora y sin derrota.

Hablando en otro lugar de este Amor, Gabriela Mistral, ha dicho: “Yo he visto momentos que no sé decir y que me dieron calofrío, porque me pareció tocar los topes de la naturaleza y ver el punto en el que la carne se abre y muestra por el desgarrón un fuego que ciega, el del querubín ardiendo, que en el cielo representa el amor absoluto”.

XIV

“Cima”, de Gabriela Mistral

La relación de Gabriela Mistral con la poesía de vanguardia toma variadas formas. Todas ellas muestran que desde fecha temprana se mostró atraída simpáticamente hacia la poesía nueva y que, al menos en un momento inicial, apareció identificada generacionalmente con los poetas jóvenes innovadores de los años veinte.[1] El modo como se relaciona con Vicente Huidobro y su poesía nos servirá de guía para historiar brevemente el significado de la nueva poesía para la Mistral y las transformaciones que experimenta su estimación de la poética creacionista. La primera relación es de amistad y de solidaridad ante el ataque que Ernesto A. Guzmán hace a Huidobro en su reseña del libro Adán en la revista Los Diez.[2] “Mi querido amigo Vicente Huidobro –escribe a Natanael Yáñez Silva– sufrió un ataque de Guzmán. Y no se trataba, por cierto, de un clásico, ni siquiera de un pseudoclásico”.[3] La apología de Huidobro alcanza mayor trascendencia cuando la Mistral reseña la antología Nuestros poetas, de Armando Donoso.[4] En este caso se trata de separar el grano de la paja y de reducir el valor de la poesía chilena a unos pocos poetas realmente estimables. Entre éstos destaca la Mistral a Huidobro en los siguientes términos: “Se comenta mucho y tiene imitadores en toda América Vicente Huidobro, y se le niega en Chile la sal y el agua”.[5] Más tarde confirmará la misma apreciación de la poesía huidobriana cuando se refiera a la situación de la poesía chilena a la llegada de Neruda a Santiago: “A su llegada de provinciano a la capital, él encontró un grupo alerta, vuelto hacia la liberación de la poesía, por la reforma poética de anchas consecuencias de Vicente Huidobro, el inventor del Creacionismo”.[6]

Hacia 1930, la Mistral todavía conserva su entusiasmo por la poesía nueva, pero ve indudablemente reducida en la explosión de los ismos la significación de Huidobro para enfatizar la universalidad de los rasgos gregarios que la poesía nueva ha alcanzado por esa fecha. Es interesante observar para ese entonces la nueva carga semántica que alcanza la palabra Modernismo en la respuesta de la Mistral a una encuesta sobre el tema:

Si el pensamiento de mi amigo Vicenzi es el de englobar en la expresión Modernismo la tendencia de avanzada de esta hora misma, yo contestaría a su primera pregunta (¿Qué escritores cree usted que caracterizan mejor el modernismo artistico?): ningún grupo caracteriza más que el otro este movimiento; todos los grupos se sienten y se proclaman, uno para uno, el más importante; creacionismo, imaginismo, estridentismo y etc., el Diluvio. Yo me siento incapaz de orientarme en esta batahola magnífica. Gozo aquí y allá una metáfora virgínea, una síntesis felicísima, sin conseguir que la secta a que pertenece un poema me muestre contorno claro y me deje fijarla como una línea climatérica en un mapa.[7]

Una primera reticencia en su valoración de la poesía nueva se percibe claramente en la observación de que en los últimos cinco años la poesía nueva no ha producido un poema de la calidad de algunos de Rubén Darío. Cree, con Ortega y Gasset, "que el poema de tipo ultraísta o creacionista o dadaísta que pueda llamarse jefe, o al menos representativo de la corriente, no nace todavía. Estamos esperándolo hace unos cinco años, muchos, y con bastante buen deseo de que su poesía se aúpe a nivel del Responso a Verlaine o de La Cartuja".[8] No tenemos un juicio de la Mistral sobre Altazor, publicado un año más tarde, pero dudamos que de verlo como poema jefe de la poesía nueva pudiera verlo al mismo tiempo como poema al nivel de los de Darío. Aquí se revela manifiestamente una incomprensión y fatiga de la Mistral por el tipo de poema que caracteriza la poesía nueva desde 1916 hasta 1930. Agreguemos que los cinco años a que se refiere envuelven el, al menos aparente, silencio que sigue a la publicación de los libros franceses de 1925 –Tout à coup y Automne régulier– de Vicente Huidobro. El tipo de poema queda suficientemente ilustrado como rasgo dominante de la antología de Hidalgo, Huidobro y Borges, Índice de la nueva poesía americana de 1926.[9]

Un nueva y más agresiva toma de posición frente a la poesía nueva aparecerá condicionada por el advenimiento de la segunda generación contemporánea, que recupera en una nueva situación el mundonovismo mistraliano, un determinante tenaz de la comprensión poética de la Mistral.

Corrimos grandes riesgos en el Pacífico, cuando los futurismos cayeron en alta marea sobre nuestros valles ingenuos. Los mozos recibían esa marejada de pie y con los brazos abiertos, sin reservas y sin defensa; no querían sino perderse, como unos Ulises sin Penélopes. La sensibilidad, la lengua poética y el repertorio de temas que trata la avalancha tenían poco o nada que hacer con nosotros. Ellos habían partido del Mediterráneo, de La Mancha, del Atlántico yanqui… de Kamchatka (según el chiste de Cocteau, tal vez hasta Casiopea, de todas partes menos de nuestras propias entrañas). Aquello era un furor de extranjería, una especie de rabia contra nosotros mismos. Fue el primer momento de la poesía nueva.[10]

Estará claro que ese furor de extranjería solo se ilumina desde un furor de autoctonía. Este es el que determina las limitaciones de la comprensión mistraliana de la primera generación, y en ella, en especial, de la poesía de Huidobro.

Otra reserva, esta vez formal, se refiere a la gravitación esencial que la primera vanguardia y el creacionismo asignaron a la imagen. Esa suerte de absolutismo de la creación pura encuentra poco eco en la Mistral: “Dicen que el poeta vale lo que valen sus metáforas. No voy tan lejos. Que va vestido de ellas y le dan la gesticulación, eso sí; pero que sean ellas y únicamente ellas ya me parece otra cosa”.[11]

El elogio del acriollamiento de la imagen en la poesía de la segunda generación señala los límites precisos de la comprensión mistraliana de la nueva imagen: “La metáfora en usted –dice refiriéndose a Julio Barrenechea– no parece tan lejana que venga ni del cielo empíreo ni del remoto limbo. Algo de acérrimo realismo chileno subsiste en ellas y las racionaliza todo lo que es necesario para que no estén en el poema a título de puras droleries o de burlas del poeta con el resabido fariseo”.[12]

Al mismo tiempo cree reconocer los indicios de un agotamiento de las posibilidades de la imagen sorprendente preconizada por la vanguardia: “Porque escandalizar con la imagen por puro desparpajo es cosa que ya va pasando, que se ha gastado. A estas alturas del tiempo ya no pasma ni alborota ni la metáfora más insensata: comienza a dar tedio porque ha agotado sus recursos para asombrar”.[13]

En medio de esta toma de posición es importante consignar las relaciones más directas que la obra de Gabriela Mistral pudo tener con la poesía nueva a la hora de la publicación de su primer libro. Si nos volvemos a situar en las vísperas de la publicación de Desolación, es de preguntarse si esta mujer enormemente curiosa de la literatura y de la poesía nuevas cedió, más allá de sus comentarios entusiastas y sus reservas, a la fuerza seductora de la poética nueva. Creemos que sí cedió, que más allá de su personal capacidad innovadora, que alcanza momentos notables en su libro, hay una serie de poemas, escritos y publicados entre 1919 y 1922, que muestran los rasgos distintivos de la poesía nueva, y que hay al menos un poema en el cual es reconocible el tipo de los poemas creacionistas de Huidobro. Muy lejos de nuestro ánimo está el presentar el caso como una influencia subordinadora. Gabriela Mistral recoge dialógicamente los rasgos de la nueva poesía en su propia poética. Se trata del poema "Cima", publicado en el mismo número de la revista Nosotros, de Buenos Aires, en que Francis de Miomandre, Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges, separadamente y cada quien a su manera, dan cuenta de la nueva poética,[14] analizando uno el reciente libro de Jean Epstein, aprovechando el otro la reseña del mismo libro para castigar a Huidobro y el último escribiendo el manifiesto del Ultraísmo. Lo que nos interesa considerar entonces es la cercanía que guarda (y la inevitable distancia) la relación de Gabriela Mistral con la poética de la primera vanguardia.

Cima

La hora de la tarde, la que pone

Su sangre en las montañas.

Alguien en esta hora está sufriendo;

Una pierde, angustiada,

En este atardecer el solo pecho 5

Contra el cual estrechaba.

Hay algún corazón en donde moja

La tarde aquella cima ensangrentada.

El valle ya está en sombra

Y se llena de calma.

Pero mira de lo hondo que se enciende

De rojez la montaña.

Yo me pongo a cantar siempre a esta hora

Mi invariable canción atribulada.

¿Seré yo la que baño

la cumbre de escarlata?

Llevo a mi corazón la mano, y siento

Que mi costado mana.

El poema “Cima”, con el título “Cima ensangrentada”, se publicó por primera vez en la revista Nosotros, años XV, núm. 151, Buenos Aires, diciembre de 1921, pp. 450-451. Aparece datado al pie “Cordillera, 1921”. Se publicó también en Prisma, revista internacional de poesía, vol. I, núm. 4, París, abril de 1922, p. 212.[15] En el mes de agosto de 1922 se recoge en la primera edición de

Desolación, Nueva York, Instituto de las Españas, 1922, hecha bajo el cuidado de Federico de Onís. Aparece allí con dos variantes: una, la ya mencionada del título: la otra es la eliminación del signo de exclamación que cerraba el poema en las publicaciones anteriores. Aparte de las mencionadas existe una versión musical del poema: Cima, arreglo para canto y piano de Alfonso Leng, Santiago de Chile: Ediciones "Revista de Arte", 1934.

La variante más significativa de este poema afecta a su título, del cual elimina la especificación no solo por lo que dice Gastón Figueira: "'Cima' llevó en un tiempo el título de 'Cima ensangrentada', especificación que la autora suprimió, sin duda pensando que ya está bien reflejada en el curso del poema",[16] sino también porque, liberada de la especificación, la palabra "cima" adquiere una nueva libertad connotativa, un espacio de gran visibilidad, de elevación extrema, una forma de culminación, una situación, límite, y porque se hace visible en el sonido y la prosodia de la palabra su tono ascendente y descendente, la forma de la cima, y en la vocal acentuada y aguda el ápice de la montaña, la punta de la lanza o de la espada.

El poema lleva el número seis en la sección "Naturaleza". En el grupo de once poemas, algunos de varias partes, es una pieza única que forma conjunto con "Otoño", "La montaña de noche" y "El Ixtlazihuatl" por la reiteración de las imágenes del ocaso y el motivo de las montañas y por formar con ellos los símbolos de la vida ardiente y la rojez de la sangre frente a la blancura y la negrura de la muerte, asociadas en la visión de paisaje.

La sección se caracteriza en general por las intensas relaciones que se establecen entre hombre y naturaleza. La visión de una realidad mágica es más esporádica e incidental. En ambos aspectos afecta a la postulación misma de la realidad, a su concepción de las cosas, a su dimensión representativa. En poemas de otras secciones del libro podemos ver la proposición de interrelaciones semejantes, pero limitadas al deseo o a lo posible, como se puede ver en "Balada" o en "Dios lo quiere".

Por su estructura poética, sin embargo, "Cima" constituye un ejemplo único en Desolación, que solo por imágenes parciales se agrupa con los poemas afines de la sección y del libro. Su singularidad nace del tributo que rinde a las formas de la poesía nueva, lo que se percibe especialmente en la estructura de las imágenes y en la disposición del poema.[17]

Desde el punto de vista de su versificación, se trata de un poema poliestrófico suelto de 18 versos, dispuestos en seis estrofas de 2 y 4 versos –2/4/2/4/4/2–, cuya alternancia regular se altera al final. Los versos son de once y siete sílabas, y se distribuyen en forma alternada o en pares de once o de siete sílabas –11/7/11, 7, 11, 7/11, 11/ 7, 7, 11, 7/11, 11, 7, 7/11, 7–. Como se puede observar, independientemente de su distribución estrófica hay dos grupos de igual distribución –11, 11, 7, 7, 11, 7– que siguen a la alternancia inicial de endecasílabos y heptasílabos.

La rima es asonante, -a-a, en los versos pares. Los versos impares van sueltos, pero dan lugar a rimas ocasionales entre ellos –Ab Cb Cb D B Db Eb D Bfb Cb–, igualmente asonantes en -e-o, -o-a. Hay además varias rimas internas. La rima interna aparece favorecida por la regularidad acentual de los endecasílabos con acento en la sexta sílaba, coincidente con el acento rítmico del heptasílabo. La rima interna más interesante es la dispuesta en quiasmo en los versos 13-14: -a, -o-a; -o-a, -a-a. También es destacable sobre el plano sonoro dominante de las rimas en -o y en -a la rima en altura creciente de la serie anterior -e-e, -i-a, que entran en cada caso en relaciones de contraste con las rimas vecinas o de semejanza total. Las pausas de los versos coinciden con las pausas sintéticas, el tono de frases aseverativas, salvo en la pausa interior del verso 1, que es de tono ascendente como correspondiente al tono de la prótasis, que imita la forma de la interrogación, y a la que sigue el tono descendente correspondiente a la apódosis:

La hora de la tarde, c la que pone / d

Su sangre en las montañas //d

Otro tanto acontece en el verso 16, que completa una frase interrogativa.

El poema está dividido en dos partes, que comprenden las estrofas I-III y IV-VI, respectivamente. Cada una de ellas, a su vez, contiene tres momentos, que corresponden: 1) a la determinación temporal; 2) a la insinuación de una causalidad, y 3) a la formulación de una certidumbre o verificación de que la causalidad insinuada es efectiva. La estructura paralela del poema presta convicción a la formulación de una causalidad mágica con que se redondea el

texto.

Cada uno de los momentos de cada parte establecen entre ellos relaciones de oposición bien definidas. Así, entre las estrofas I y IV, caracterizadas por proporcionar sendas determinadas temporales, se opone el carácter puntual de la primera al carácter progresivo de la segunda. Esta última propone además la presencia contrastada de la sombra frente a la luz, de la hondura frente a la altura y de la calma frente a la actividad, que en el fondo contraponen la presencia humana al fenómeno cósmico, el valle a la montaña.

Las estrofas II y V, en cada parte, contraponen la indefinición pronominal (Alguien, una, algún corazón) a la definición pronominal de un yo (Yo, seré yo, llevo en mi corazón, siento que mi costado mana). Este último revela también como el centro del campo mostrativo (esta, este, aquella, esta, ya) y de la enunciación de un presente que coincide con el acontecer representado.

También se oponen al carácter puramente adivinatorio de la insinuación en la primera parte y la experiencia fundada que revela la sorprendente causalidad al hablante de las estrofas III y VI.

Un paralelismo fundamental se establece por semejanza en la insinuación, estrofas II y V, entre el sufrir indiferenciado de los hombres y el cantar del poeta (que les presta voz), que los hace víctimas por igual del mundo que los hiere e iluminadores de él.

Si prestamos atención ahora a las imágenes, observamos que en ellas y en las relaciones que guardan entre sí reside lo más singular e innovador de este poema. Se trata de tres imágenes que constituyen representaciones figuradas de carácter insólito. Su extrañeza proviene de postular una visión de la realidad que hace violencia a la interpretación ingenua o natural de los hechos y establece un orden de relaciones mágicas o fantásticas ajeno a la experiencia ordinaria de lo real. Las imágenes están dispuestas en lugares significativos en el texto del poema, al comienzo de él, al promediar y al finalizar éste. Estos son los lugares en donde se dan desviaciones semánticas. El resto del texto, salvo menores sustituciones metonímicas, no está marcado por desviaciones. Los momentos no marcados contienen los elementos sugestivos o insinuativos de donde derivan las mágicas figuraciones de las imágenes de las estrofas III y V-VI.

La imagen primera proporciona el dato original y próximo que suscitará las

adivinaciones ulteriores del hablante:

La hora de la tarde, la que pone

Su sangre en las montañas.

Aunque comprendemos de inmediato que la aposición especifica la luminosidad rojiza del atardecer a la puesta del sol, el lenguaje poético postula algo diferente mediante una imagen de impertinencia. Lo que aquí acontece es una desviación en relación a la representación ordinaria de la hora que importa salvar para comprender la dimensión mágica del poema, sin la cual éste dejaría de ser lo que es. En el plano de superficie estamos ante una predicación verbal impertinente en relación al sujeto. En el plano profundo observamos que ambos términos tienen implicaciones contradictorias entre sí. Por un lado rasgos semánticos; animado, corpóreo, espacial versus inanimado, incorpóreo, temporal. Lo que la imagen opera es una transferencia semántica que superpone y desplaza los rasgos pertinentes a la base del sujeto. Se opera esencialmente una animación del sujeto inanimado. En otras palabras: el sujeto se comporta, merced a esta transferencia, como si fuese animado, corpóreo y espacial, sin dejar de ser lo que es. Se diría que la imagen no tiene mayor complicación y la explicación es ya excesiva. Lo que nos interesa mostrar en realidad es su condicionamiento de los momentos siguientes del poema y de sus imágenes.

La segunda imagen se complica en una triple complicación:

Hay algún corazón en donde moja

La tarde aquella cima ensangrentada.

En la primera imagen teníamos rasgos semánticos contradictorios que, podemos decir ahora, mostraban al menos un rasgo redundante, tiempo y espacio dimensionalmente cósmicos. En esta imagen, al contrario, se percibe la

contradicción de cósmico versus no-cósmico, fuerte en su dimensionalidad relacionada con la pregunta por el origen. Existe, por otra parte, la animación anterior como figura continuada, aunque conducida a un grado más específico de humanización de la tarde por las implicaciones semánticas de la predicación verbal, la que, por otra parte, instrumentaliza el complemento directo. Esta figura animada, entonces, hace de la cima un instrumento o arma que acaso la tarde moja o clava en algún corazón. Es una imagen notable que alegoriza una situación postulando una relación causal efectiva entre lo humano y lo cósmico, entre el dolor humano y lo que sería su expresión cósmica. La imagen inicial de simple proyección exterior del dolor es seguida en la segunda por la visión de una activa victimación de lo humano por lo cósmico.

La imagen final cierra el ciclo de este progresivo transformarse de la serie de figuras:

V. Yo me pongo a cantar siempre a esta hora

Mi invariable canción atribulada.

¿Seré yo la que baño

la cumbre de escarlata?

Llevo a mi corazón la mano, y siento

Que mi costado mana.

En la progresión inicialmente indicada, animación, humanización vienen a parar en personificación. En este punto, el yo que canta se pregunta, motivado por la similitud que la iteratividad del canto tiene con la de la hora del sol poniente, si no estará él en el polo victimado de la relación entre humano versus no humano que ha sido postulada. La respuesta viene con la sorprendida constatación de que su costado está herido, o sea, de que la casualidad insinuada es efectiva. Lo que previamente se ha supuesto en relación al origen de los signos sangrientos en la

montaña, su origen humano, adquiere ahora la certidumbre de la experiencia personal. El cantor pone el dato convergente, por un lado, con la hora, su iteración y su efecto en el mundo, y luego lo desarrolla en una segunda convergencia que hace del cantor un miembro de la humanidad victimada por el mundo. Expresión del dolor y victimación de lo humano encuentran correspondencia con la hora del sol muriente y el encendido color de la montaña. Humanización de lo cósmico y cosmización de lo humano son las transformaciones fundamentalmente operadas.

Un paso más pone en la proyección metafórica de las imágenes y las situaciones implicadas que nos conduce a dos alegorías definidamente mistralianas. La imagen de la estrofa I se corresponde con la imagen no marcada de la estrofa V, versos 13 y 14. Indicada ya la iteratividad y la coincidencia horaria, la semejanza debe extenderse ahora a los verbos. Así surge el paralelismo del poner su sangre en la montaña y del ponerse a cantar su invariable canción atribulada. Expresión cósmica y expresión humana son recogidas en la montaña y en la canción en términos equivalentes de dolor. La alegoría inmediatamente suscitada es la de un Cristo y un lienzo de Verónica que reproduce la expresión dolorida.

Alterna con la anterior la alegoría del corazón de Cristo, traspasado por la lanza de Longinos (San Juan, 19:34). Así podemos hacer las sustituciones paradigmáticas biunívocas entre: un corazón-Cristo- en donde moja-clava- la tarde-Longinos- aquella cima-lanza ensangrentada. Y del mismo modo practicar esta operación entre: yo cantor-Cristo baña la cumbre-lanza de escarlata con la sangre que la tarde-Longinos hace manar de su costado.

En esta lectura metafórica se reúnen dos elementos míticos fundamentales de la concepción poética de Mistral. Ambos proporcionan las imágenes de la pasión que más efectivamente ilustran la intensidad de su poética. Por esta vía el texto se transforma en un poema sobre la poesía, específicamente marcado por la referencia que se despliega en los versos 13-14 de la estrofa V. La convergencia de los significados representados en el poema antes y después de esa marca llena de sentido la poética de la sangre que domina la concepción mistraliana de Desolación.[18] Lo confirman las prosas de la sección “El arte”, de la primera edición, que vienen a ser la teoría sumaria, cuando no la paráfrasis de lo que hemos visto representado en el poema. De “La Belleza” bastan estos fragmentos de una síntesis heroica:

Una canción es una herida de amor que nos abrieron las cosas.

Una canción es una respuesta que damos a la hermosura del mundo. y la damos con

Un temblor incontenible, como el tuyo delante de un seno desnudo.

Y de devolver en sangre esta caricia de la Belleza, y de responder al llamamiento

Innumerable de ella, vamos más flagelados que tú [hombre basto y sensual].[19]

La perfecta paráfrasis del poema que nos interesa puede encontrarse en la prosa "El canto":

Una mujer está cantando en el valle. La sombra que llega la borra; pero su canción la yergue sobre el campo.

Su corazón está herido, como un vaso que se trizó esta tarde en las guijas del arroyo. Mas ella canta; por la escondida llaga se aguza pasando la hebra del canto. En una modulación la voz se moja de sangre.

En el campo ya callan por la muerte cotidiana las demás voces, y se apagó hace un instante el canto del pájaro más rezagado. Y su corazón sin muerte, su corazón vivo de dolor, ardiente de dolor, recoge las voces que callan en su voz.

¿Canta para un esposo que la mira calladamente en el atardecer, o para un niño al que su canto endulza? ¿O cantará para su propio corazón, más desvalido que un niño solo al amanecer?[20]

Las concordancias dentro del libro pueden extenderse a las imágenes de los poemas de la misma sección de "Cima" o de las secciones restantes:

Y es lienzo de Verónica la estrofa dolorida

¡todo libro es purpúreo como sangrienta rosa!

(“Mis libros”)

y unas tardes trágicas

como Cristo, con que sangrar.

(“Canción de los que quieren olvidar”)

pecho, el de mi Cristo

más que los ocasos

más ensangrentado.

(“Canto del justo”)

Y en la misma sección “Naturaleza”:

Y en la llanura blanca, de horizonte infinito

Miro morir inmensos ocasos dolorosos.

(“Desolación”)

Que la tarde quebró un vaso de sangre

Sobre el ocaso.

(“La montaña de noche”)

Imágenes éstas que están más cerca de la poesía nueva, como puede verse comparándolas con las siguientes imágenes del ocaso que seleccionamos en el Índice de Hidalgo, Huidobro y Borges.

El silencio se abrió como una llaga

(F. L. Bernández, “Ocaso”)

En el poniente pobre

La tarde mutilada

Rezó un Avemaría de colores.

(J.L. Borges, “Atardecer”)

La poética mistraliana, explícitamente formulada en 1922, no se asocia a los términos de la poesía nueva. Muy al contrario de la creación pura, sostiene una fundamental “impureza” al afirmar la contaminación confesional con la pasión personal temáticamente desarrollada en su libro. Ese importante elemento de la cercanía de lo biográfico a la representación poética se recoge en su “Voto”, que cierra Desolación en forma inequívoca:

Dios me perdone este libro tan amargo, y los hombres que sienten la vida con dulzura me lo perdonen también.

En estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso en el cual la canción se ensangrentó para aliviarme.[21]

El “Decálogo del Artista” expresa la misma relación en el mandamiento VI, que reafirma la función catártica de la poesía. Todo el “decálogo” está traspasado por

la concepción poética, que define la poesía en términos de transparencia representativa y expresiva sometidas a valores. La verdad, la seriedad, la limpieza moral, la sinceridad, la intensidad agónica de la existencia auténtica y vigilante constituyen condiciones determinantes de la poesía mistraliana, en correspondencia apasionada y de movimientos coherentes, aunque ocasionalmente marcados por la desmesura. La opacidad de la construcción de un hablante insólito no es, sin embargo, ajena a la poesía de Desolación, como lo ilustra el poema "Canto del Justo". El lenguaje poético tiende a la cercanía con la lengua hablada en oposición a la afectación modernista; busca lo natural y sencillo en lugar de lo extraño y lujoso; produce la imagen de semejanza en vez de la imagen ornamental o rara; adhiere a la versificación métrica con algunas concesiones e irregularidades elaboradas. Estos rasgos son en lo dominante los rasgos de la poesía mundonovista vigente en los años veinte. El Mundonovismo supera por reacción sencillista y americanista la artificiosidad y el cosmopolitismo esteticista del Modernismo.[22] En estas características se encontrarán las limitaciones mistralianas para cualquier asunción de las formas de la poesía nueva. En diálogo con ellas se desenvolverá la creación poética mistraliana, la posibilidad entonces de que una poética innovadora se abra camino en medio de la poética profundamente interiorizada de la síntesis nueva y singular. Otra cosa sería dar cabida a la imitación servil y al juego que repugnan a su concepción poética y ponen límite a la comprensión de la poesía de vanguardia.[23] El poema "Cima" nos parece ilustrar perfectamente esta síntesis de innovación y tradición en la poesía mistraliana de su primer libro.

1 Sobre estas relaciones, véanse los estudios de Julio Saavedra Molina, Gabriela Mistral: su vida y su obra (Santiago, 1947), y de Augusto Iglesias, Gabriela Mistral y el Modernismo en Chile (Santiago: Editorial Universitaria, 1950), pp. 267-285. El primero las atribuye a la veleidad del poeta que sigue diversas modas; el segundo las considera a la luz del irracionalismo y del predominio de lo dionisíaco. Ambos las remiten a sus consideraciones sobre Tala (1938).

2 Véase Ernesto A. Guzmán, "Adán, por Vicente Huidobro", en Los Diez, I, 1 (Santiago, septiembre de 1916): pp. 78-79.

3 El comentario de la Mistral en "Carta a Nataniel (sic) Yáñez Silva", en Zig-Zag (Santiago, 26 de enero de 1918), reproducida en Raúl Silva Castro, "Producción de Gabriela Mistral de 1912 a 1918", en AUCh 115-106 (1957): 246. En el origen de esta simpatía, está la amistad de la Mistral con María Luisa Fernández de García Huidobro (Monna Lisa), a quien dedica los Poemas de las

madres. Véase sobre esto Raúl Silva Castro, “Epistolario: cartas a Eugenio Labarca (1915-1916)”, en AUCh 115-116 (1957): 271, 273, 274. Con motivo de su designación Monna Lisa escribe: “Acepto y agradezco el honor que me hacen asociando mi nombre al de Gabriela Mistral, que es para mí la primera mentalidad femenina del habla castellana”. Cfr. Virgilio Figueroa, La Divina Gabriela Mistral. Santiago, 1933. pp. 96-97.

4 Armando Donoso, Nuestros poetas (Santiago, 1925).

5 Gabriela Mistral, “Nuestros poetas”, en Recados contando a Chile (Santiago: Editorial del Pacífico, 1957), p. 11.

6 Gabriela Mistral, “Recado sobre Pablo Neruda”, en Recados contando a Chile, p. 165.

7 Citado por Virgilio Figueroa, op. cit., p. 192.

8 Citado por Virgilio Figueroa, op. cit., p. 193. Parece hacer eco a las palabras de Ortega y Gasset en La deshumanización del arte (1925): “Se dirá que el arte nuevo no ha producido nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo” (O.C., t. III, 1950, p. 386).

9 Índice de la nueva poesía americana, prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926).

10 Gabriela Mistral, “Recado para Julio Barrenechea”, en Recados contando a Chile, p. 218. El mismo comentario esquivo y burlón está ya en su artículo “Poema de Neruda”: “La poesía nueva tiene siempre en torno el rezongo del lector común; él no entiende, él quiere entender, y como no logra mucho, rabia y acaba por negar. La poesía nueva es una contorsión, una colección de tics nerviosos; en el mejor caso, una gaya payasada. Cada día yo sé mejor que eso es una Poesía, ni la única, como ellos, los ‘nuevos’, quieren, ni la primera, ni la última que echa vagido en el aire del mundo” (El Mercurio, Santiago, 10 de diciembre de 1934; citado por Julio Saavedra Molina, op. cit., p. 75).

11 Gabriela Mistral, “Recado para Julio Barrenechea”, p. 222.

12 Ibid.

13 Loc. cit., p. 223.

14 Francis de Miomandre, “Crónica de la vida intelectual francesa”, en Nosotros, 15, 151 (Buenos Aires, diciembre de 1921), pp. 474-481; Guillermo de Torre, “Las revistas: problemas teóricos y estética experimental del nuevo lirismo”, loc. cit., pp. 545-556; Jorge Luis Borges, “Ultraísmo”, loc. cit., pp. 466-471.

15 De esta revista se tiene escasa información. Cito la reseña de su primera publicación, aparecida en Nosotros, 16, 153 (Buenos Aires, febrero de 1922), p. 288: “Dirigida por Rafael Lozano ha comenzado a publicarse en París y Barcelona una revista internacional de poesía. Aparece –dice en su página inicial– con el objeto de provocar un renacimiento en la poesía castellana.

En todas las lenguas importantes del mundo existen revistas dedicadas exclusivamente al fomento de la poesía lírica.

Solamente en castellano falta una que sepa unir a todos los poetas que escriben en la lengua de veintidós naciones y que sea capaz de concretar las aspiraciones comunes.

En todo el mundo, después de la gran guerra, se siente un inmenso deseo de renovación y actividad, sobre todo en lo que atañe a la poesía lírica.

Prisma intenta servir de portavoz a esta aspiración universal dando a conocer en castellano todas las tendencias mundiales de la poesía y sirviendo de centro en especial a todos los poetas de lengua castellana y en general a todos los poetas del mundo entero.

¿Por qué Pri [s] ma ?

Porque como el prisma expone los colores del expectro (sic) , Prisma mostrará toda la fama de la poesía lírica”.

16 Gastón Figueira, De la vida y de la obra de Gabriela Mistral (Montevideo, 1959, p. 51), y la última de las notas, con referencia imprecisa que se perfecciona en la reelaboración del capítulo pertinente, en Gastón Figueira, “La depuración estilística en Gabriela Mistral”, en Cuadernos Israelíes, en Homenaje a Gabriela Mistral, IV (1960), 77.

17 La crítica ha comentado brevemente el contenido de este poema. Véanse Sidonia Carmen Rosenbaum, Seven Women Poets of Spanish America (New York: Hispanic Institute, 1945, pp. 190-191); Hans Rheinfelder, Gabriela Mistral. Motive ihrer Lyrik (München, 1955, pp. 57-58), y "Gabriela Mistral", en AUCh, 115, 106 (1957), p. 152; Raúl Silva Castro, Estudios sobre Gabriela Mistral (Santiago: Zig-Zag, 1935, p. 85); Martín C. Taylor, Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral (Madrid: Gredos, 1957, p. 221).

18 Martin C. Taylor (op. cit., p. 180 y ss.) desarrolla la comprensión de una "poética del sacrificio", a la que señala un fundamento teosófico, en la obra de Annie Besant, Esoteric Christianity (Adyar y Los Angeles, 1913, pp. 180-236).

19 Cito por Gabriela Mistral, Desolación (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, Col. Austral, 1.002), p. 197.

20 Ibid.

21 Op. cit., p. 239.

22 No se olvide, sin embargo, la distancia que la Mistral guarda, con todo, con su propia generación: "Vino en nuestra generación una repugnancia exagerada hacia el himno largo y ancho, hacia el tono mayor. Llegaron las flautas y los carrizos, ya no sólo de maíz, sino de arroz y cebada… el tono menor fue el bien venido, y dejó sus primores, entre los que se cuentan nuestras canciones más íntimas y acaso las más puras. Pero ya vamos tocando el fondo mísero de la joyería y de la creación en acónitos. Suele echarse de menos, cuando se mira a los monumentos indígenas o la Cordillera, una voz entera que tenga el valor de allegarse a esos materiales formidables" (Gabriela Mistral, Tala (Buenos Aires: Sur, 1938). Nota a "Dos himnos").

23 La que dice: "El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados, no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni la veracidad anteriores al acto de realización". Vicente Huidobro, "El creacionismo", en O.C. (Santiago, Andrés Bello, 1976), tomo I, p. 733.

XV

No hay nada más triste

Para Hernán Loyola

En lo que sigue, me propongo abordar tres textos poéticos de otros tantos autores diversamente elegidos en consonancia con un rasgo común, pero que corresponden a instancias diferentes, a formas distintas de la imaginación del tiempo en la poesía contemporánea. Más allá o más acá del tiempo y la distancia recojo textos que se refieren al viaje. Un texto de Pablo Neruda, el poema III de Libro de las preguntas (1974),[1] cuya última pregunta –o bien su implícita respuesta: "No hay nada más triste que un tren detenido en la lluvia"– me servirá de guía. Este enunciado colma la significancia de un poema de Vicente Huidobro, el poema "Horas", que encabeza su libro Poemas árticos (1918), poema que sin mencionar el sobrepujamiento negativo de la circunstancia la representa como un cuadro en el cual la visión espacial que despliega un entorno definido comporta todas las partes señaladas en el verso nerudiano, agrega al espacio y la noche como rasgos diferenciales, y la percepción que lo traspasa del lento fluir del tiempo, que hace de la suspensión del viaje la experiencia dolorida de la desolación y la espera. El tercer texto, perteneciente al poeta Miguel Arteche (1926) y a su libro Noches (1976), tiene la frase nerudiana por subtexto transformado por el cambio de circunstancias y porque la matriz no es ya la suspensión del viaje sino el partir, cuyo modelo operante podría decirse, es, en primera aproximación y en su sentido menos trascendente, partir c'est mourir un peu, y su inmediata derivación un memento mori. Los poemas postulan todos en común la tensión generada por la extrema desolación como circunstancia sobrepujante, abrumadora, una del tren y otra del viaje en avión, en la noche o en el amanecer, horas desolad/horas de la detención y de la partida, respectivamente. En estos poemas, la desolación es el temple de ánimo matizado en su diversidad por el entorno, la simultaneidad y la parquedad de medios, en el caso de Huidobro; por la condensación interrogativa que declara más que inquiere en Neruda; y por la incidencia interpretativa del hablante en el poema

de Arteche que orienta el poema en una dirección determinada. En el texto huidobriano, donde el hablante está ausente (no representado), las marcas orientadoras quedan constituidas exclusivamente por la epítesis y la predicación disfórica, por su negatividad. En Neruda, por el juego creado de sus interrogaciones.

1.

Dentro de la obra de Neruda parece conveniente resaltar, junto al carácter enciclopédico de sus obras mayores, una parte generalmente ignorada o postergada, variedad de la especie, tono y lenguaje poéticos creacionistas. El aspecto que he seleccionado se vincula a un grupo de obras publicadas en un lapso extenso, que acentúan la dimensión creadora y el humor por encima de las obras de trágica y seria proyección personal y social. Hablo de libros como la variedad de Odas elementales (1954), Nuevas odas elementales (1956), Tercer libro de las odas (1957) y Navegaciones y regresos (1959), Estravagario (1958), Arte de pájaros (1966), Las piedras del cielo (1970), El corazón amarillo (1974), Defectos escogidos (1974) y Libro de las preguntas (1974). Estos constituyen una parte significativa y nada despreciable de la producción nerudiana. Es en el último libro mencionado donde hemos encontrado el aspecto que nos interesa desarrollar, como hemos anticipado, en conexión con otras expresiones de lo mismo en la poesía chilena contemporánea. El Libro de las preguntas propone una serie muy variada de interrogantes que podría admitir la enumeración de múltiples modalidades y sentidos. Se trata de 74 textos breves numerados en romanos de I a LXXIV. Solo aproximadamente un tercio de ellos constituyen textos provistos de unidad, gracias a la común orientación autorreflexiva de las preguntas que los componen. En un tercio de estos mismos la unidad es parcial por ruptura del sistema de restricciones impuesto por la parte dominante. La mayor parte de los textos reúne preguntas inconexas o sin carácter unitario ni por su referencia ni por su intención significativa. En tres casos, el contenido se prolonga a dos, tres o más textos consecutivos: los textos XXXV-XXXIX, al tú sobre la muerte; LXX y LXXI, sátira de Hitler en los infiernos, con unidad estricta; y los textos LXXIII y LXXIV, sobre el otoño, tema persistente del libro, con unidad solo parcial. El resto, con textos compuestos de preguntas heterogéneas entre las cuales no es fácil ni enteramente posible descubrir unidad

de otra especie que el tipo de oración mismo. Es difícil, por ello, considerarlos poemas. Como un modo de resaltar su anárquica disposición de preguntas varias bajo una misma signatura, habría de clasificarlos como poemas cajón-de-sastre en que se mezclan con desorden descuidado diversos elementos.

Las oraciones interrogativas abarcan en su movimiento desde la simple curiosidad –Qué cosa irrita a los volcanes / que escupen fuego, frío y furia? (VIII)–; la elegía –Dónde están los nombres aquellos / dulces como tortas de antaño / Dónde se fueron las Donaldas, / las Clorindas, las Eduvigis? (IX)–; el juego –Amor, amor aquel y aquella / si ya no son, dónde se fueron? (XXII)–; el ingenio –Cómo se llama una flor / que vuela de pájaro en pájaro? (XX)–; la adivinanza –Cuál es el pájaro amarillo / que llena el nido de limones? (I)–; la pura greguería –Por qué para esperar la nieve / se ha desvestido la arboleda? (XV)–; el chiste –Puedes amarme silabaria / y darme un beso sustantivo? (LXVII)–; y el sinsentido, en que se regocija creadoramente el poeta –De qué color es el olor / del llanto azul de las violetas?–, pasando por la ironía –Cuántas iglesias tiene el cielo? (IV)–, la autoironía –Hay algo más tonto en la vida / que llamarse Pablo Neruda? (XXXII)– y la sátira –Qué dirán de mi poesía / los que no tocaron mi sangre? (X)–, hasta la pregunta estremecida que apunta a lo serio y anima la autorreflexión personal –Dónde está el niño que yo fui, / Sigue adentro de mí o se fue? //Sabe que no lo quise nunca / y que tampoco me quería? (XLIV)– y se abre al misterio y lo insondable –Qué significa persistir / en el callejón de la muerte? (LXII).

El texto que lleva el número III reúne varias preguntas de materias inconexas en las que se plasma una serie de cuestiones que difieren de otros textos de conexión perceptible dentro del juego de preguntas congregadas en un mismo texto. Aparece, en primera aproximación, como un conjunto bizarro sin conexión visible en que se mezcla lo natural con lo artificial y en el que las cuatro preguntas giran en torno a cuestiones diferentes. Se trata de un texto de ocho versos eneasílabos, dispuestos en cuatro dísticos, al cual afectan diversas curvas de entonación característica de las oraciones interrogativas:

III

Dime, la rosa está desnuda

O sólo tiene ese vestido?

Por qué los árboles esconden

El esplendor de sus raíces?

Quién oye los remordimientos

Del automóvil criminal?

Hay algo más triste en el mundo

Que un tren inmóvil en la lluvia?

Las preguntas parecen no tener respuesta, salvo la última que enuncia una convicción y busca una confirmación o asentimiento. Las otras tienen implicaciones varias. La primera apunta a lo visible natural y al esplendor de su belleza que le da apariencia de objeto ornado o vestido de hermosura. La pregunta es ingenua e intencionada a la vez, la respuesta es pura apariencia desnuda, rica y no pobre como implica la equívoca referencia compasiva al único vestido, a la pobreza.

La segunda afecta negativamente a lo visible o mejor a la invisibilidad de lo esplendente, a su carácter oculto. El hablante afecta el conocimiento de la belleza oculta de las raíces, de algo que lamentablemente no se hace visible. Una vez más el hablante cuestiona la realidad desde el ángulo compasivo y plantea una suerte de mundo al revés donde lo bello, paradójicamente, no coincide con lo visible y el esplendor sino con lo oculto. En ambas preguntas están asociadas la belleza y un misterio sutil sobre el carácter visible e invisible de lo bello, sobre el carácter oculto o patente de lo que esplende. La tercera pregunta rompe

la serie trasladando la orientación objetiva hacia el mundo artificial sujeto a la humanización metafórica, por desplazamiento calificativo. La curiosidad es infantil, el objeto humanizado suscita nuevamente la compasión. La respuesta a la pregunta es nadie; el sentimiento expresado es el pesar anticipado.

La cuarta pregunta se une a la tercera porque el objeto es nuevamente artificial y porque le afecta una determinación igualmente negativa manifestada una vez más por desplazamiento calificativo. La diferencia reside en que la pregunta implica la respuesta que confirma el sobrepujamiento de grado máximo: no hay nada más triste en el mundo que la vista de un tren detenido bajo la lluvia. Dos preguntas en torno del esplendor de la belleza, dos preguntas en torno a la soledad y el abandono. Todas las cuatro incluyen un nota de animación humanizada que autoriza la expresión de pesar o de queja por aquello de que se carece (vestido o interlocutor), por lo que no debiera ocultarse o por lo que se hace perceptible en la inmovilidad expuesta a la inclemencia del tiempo. Tres términos de lo visible, uno de lo audible. Todos ellos orientados por la voluntad del conocimiento. El rasgo común es el pesar expresado y el carácter compasivo del hablante. En fin, los términos contrastantes de la belleza y la tristeza descontenta del orden del mundo. Las preguntas del hablante preguntan para saber, para salir de una ignorancia anterior: dime, por qué, quién, no hay nada más triste.

Lo que nos interesa en este punto es rescatar la última pregunta, que más allá del ingenio o la curiosidad poética o pueril de las preguntas que la acompañan, plantea un comentario de la experiencia de lo real, de una experiencia que tiene en Pablo Neruda claras resonancias del mundo sureño y una alusión cercana a su estancia en Temuco, el mundo del padre y la infancia enredada en los patios de estación del tren y la lluvia de La Frontera. Esta orientación se vincula con un significativo número de textos de este libro en donde resuenan vivas alusiones autobiográficas y reflexiones sobre la experiencia personal.

Las primeras preguntas suponen la ignorancia y aspiran a sacar al hablante de ella. La pregunta final propone o comunica menos la duda que la convicción de que nada supera o sobrepuja la tristeza de un tren detenido bajo la lluvia. Más que esperar una respuesta, busca o implica ya la afirmación de que “No hay nada más triste que un tren detenido bajo la lluvia”, en la contemplación de su dinamismo expuesto a la oscuridad, el frío, la lluvia.

2.

Consideremos a continuación el poema “Horas”, perteneciente a Poemas árticos (1918), de Vicente Huidobro.[2] Se trata de un poema cuadro, un tableau, un poema puramente descriptivo de la suspensión del viaje, poema que a su vez se agrupa con una clase de poemas descriptivos, sin presencia pronominal, frente a otros de representación variada del yo que caracteriza esta colección. El poema tiene en su título una formulación parcial de su sentido que es necesario desentrañar para descubrir las formas de derivación que dan estructura al poema. Estas horas no cualificativas van adquiriendo un carácter definido así como se despliegan las dos partes en que el poema se ordena. El poema formula en sus primeras líneas la suspensión del viaje, en el cual la inmovilidad es instancia de una fluxión suspendida que es lo que se experimenta como penosa merced al carácter desolado del entorno. Hay pues tensión entre tiempo y espacio, entre movilidad e inmovilidad y sus indicios. Poema en el cual se despliega la imaginación del tiempo.

HORAS

El villorio

Un tren detenido en el llano

En cada charco

Duermen estrellas sordas

y el agua tiembla

Cortinaje al viento

La noche cuelga en la arboleda

En el campanario florecido

Una gotera viva

desangra las estrellas

de cuando en cuando

las horas maduras

caen sobre la vida

El poema “Horas” es un poema de disposición espacial, desprovisto de puntuación, que conserva la versal y se distribuye en espacios y blancos de sangría menor, media y mayor en versos principalmente quebrados. Versos quebrados que se rompen conforme a sus posibilidades de fractura sintáctica (S/VP. CC/VP) y a la cadencia de su curva de entonación atrayendo el verbo al verso quebrado en una posición fuerte y expresiva (duermen, desangra, caen).

La significación de este texto, aquello que poéticamente significa, pero no dice, queda suficientemente formulada con frase semejante a la nerudiana y matizado junto con ello su temple de ánimo. Los signos estáticos del cuadro se organizan en el sistema descriptivo conforme a la inmovilidad. Obediente a la matriz “horas de espera” correspondientes a la ‘suspensión del viaje’.

El villorio

Un tren detenido en el llano

Inicia el despliegue telegráfico –que omite el verbo– de los lugares retóricos de la descripción –en qué, quién, cuándo, dónde, por qué– entre los cuales el qué, el dónde y el cómo son decisivos, particularmente este último, definidor de la suspensión del viaje, de su detención transitoria. El sistema descriptivo marca movilidad o suspensión. Nótese que se representa la circunstancia sin modificantes poéticos desviatorios, con una enunciación económica –sugerente– de la circunstancia representada.

En cada charco

Duermen estrellas sordas

Y el agua tiembla

Cortinaje al viento

La noche cuelga en la arboleda

En estos versos se observa la desviación poética que transforma en figuras creadas las circunstancias ordinarias por virtud de la impertinencia predicativa verbal o lo que Huidobro llama la descripción o situación creada. Traza las imágenes coexistentes de “duermen estrellas sordas”, “el agua tiembla”, “la noche cuelga”, todas marcas de inmovilidad o de movimiento apenas perceptible y al mismo tiempo plagado de signos ominosos. La aposición “cortinaje al viento”, que modaliza el temblor del agua de los charcos y agrega la presencia del viento y lo inhóspito, mientras la noche se hace ominosamente inmóvil en la superposición con la arboleda oscura. La labilidad sintáctica a la que parece abrirse la aposición, que pudiera adherirse a lo anterior o al verso que sigue, queda cancelada por la disposición espacial de los versos. Hasta aquí, las marcas del sistema descriptivo enfatizan la inmovilidad y la ominosidad del paisaje y de la hora. Además, agregan por la vía de la inactividad la presencia cósmica atenuada –estrellas sordas– o confundida en el paisaje oscuro.

en el campanario florecido

una gotera viva

desangra las estrellas

Se introduce la movilidad en contraste con lo anterior, aunque se trata de una iteratividad sugerida en que lo mínimo (gotera) se vincula a lo máximo (estrellas) en acción marcada disfóricamente (desangra) de herida y muerte, negatividad que aumenta la ominosidad de la hora y la circunstancia extendiéndola en la hipérbole dimensional al plano cósmico, ahora animado por el movimiento de arriba abajo. Por otro lado, las imágenes “campanario florecido” y “gotera viva”, prestan animación al entorno quieto. Ponen la presencia de la temporalidad iterativa y de la vegetalidad (“campanario florecido”) que anticipa la imagen de “las horas maduras” y de la materialización del tiempo que aplasta la vida: árbol/campanario que da frutos/horas. Dos imágenes cósmicas se le suman para dar al cuadro una desrealizada dimensión. Lo mínimo y cercano “desangra las estrellas”.

17 De cuando en cuando

Las horas maduras

Caen sobre la vida

La plenitud circunscrita y material, “Las horas maduras”, aplasta lo universal e indefinido (“caen sobre la vida”). La imaginación del tiempo aparece al final como extensión del campanario cuyo reloj hace sonar literalmente el paso del tiempo como plenitud del tiempo detenido, vegetalizado, iterativamente acumulado en la tensión de la espera (“horas maduras”), en la que las horas/frutos pesadamente “caen sobre la vida”, situación creada por desviación predicativa verbal y del complemento de lugar, aunque la real significancia es modal debido a la visión de lo aplastante y pesadamente colmado, vegetal, de la imaginación del tiempo, y del sonido, materializados y desrealizados al mismo

tiempo por su dimensionalidad cósmica hiperbólica. La significancia, en fin, del poema trascendentalizando de un modo singular lo representado no es otra que “No hay nada más triste que un tren inmóvil en la noche de lluvia”.

3.

Independientemente de lo anterior, el poema “Aeropuerto” de Miguel Arteche (1926)[3] formula, con transformación de lugares retóricos, una matriz semejante a la de la pregunta de Neruda “No hay nada más triste que un tren detenido en la lluvia”: “Nada hay tan desolado como un aeropuerto al amanecer”, sobrepujamiento negativo de una situación extrema de pesar y abandono. Ahora bien, lo que acontece en el poema de Arteche es una transformación de un subtexto que se modifica cambiando de la circunstancia estática y de la suspensión del viaje al sentido del “partir”, haciendo variar enteramente la matriz y las formas de su derivación y amplificación retórica. No solo porque cambia la tecnología del viaje, sino fundamentalmente porque la derivación nos lleva a otros aspectos del viaje y a una imaginación del tiempo distinta.

Aeropuerto

Nada hay tan desolado como un aeropuerto al amanecer

Si alguien dormita,

si parece que alguien lee,

si se encienden las pupilas rojas que indican la salida

de algún avión: si Londres, si Ginebra,

si Río, si Santiago, si

te llaman por los altavoces.
Si llegas acezando, si pronuncia
Un nombre: si abrazos y te odias,
si te queman las palabras que has guardado,
si el dinero que circula
entre el señor y otro señor.
No hay nada
tan desolado como un aeropuerto al amanecer.

Porque todos saben que tienen que partir, y no lo saben
deben viajar hacia otros cielos, llegar hasta otras tierras,
y a eso llaman partir.
Pero no saben, o quieren olvidarlo,
o simplemente les da náuseas,
que no hay sino partidas desde que llegamos a este mundo,
y una sola gran partida
donde no hay mano que te ayude, ni instrumento de vuelo,
ni tripulación que vele el largo viaje.

Y de pronto se han ido los viajeros.
cruzan soñolientos los pilotos.

y como ya te has despedido

y te quedas sin compañía en el inmenso edificio,

parece que alguien te llama

en la desolación que nace de todo aeropuerto cuando

comienza a amanecer.

El poema es un conjunto poliestrófico no estructurado, ordenado en tres grupos desiguales de 14, 9, y 6 versos respectivamente. El metro oscila entre 4, 6, 7, 8 y 9 sílabas, y 15, 16, 17, 18, 19 y 23 sílabas, de terminaciones dominantemente graves y unas pocas terminaciones agudas. La ordenación de extensos conjuntos anafóricos provee de un ritmo peculiar el poema y compensa la diversidad métrica de los versículos, semejante a la prosa. Solo se altera rítmicamente por el encabalgamiento del verso 6 y por el anacoluto que rompe el sistema con la omisión del verbo en los versos 11 y 12, en una oscilación de alguien al ello, al tú y ello. La sangría mayor del verso 13 pone una larga pausa antes de cerrar la extensa enumeración del comparado con el comparante, en los términos del sobrepujamiento formulado.

La situación lírica oscila entre el apóstrofe a un tú, la enunciación de una objetividad múltiple y el comentario sobre ella y su significado enunciados por una sabiduría superior a la del hombre ordinario o común, capaz de develar sus ocultaciones y miedos y adivinar sus imaginaciones. El temple es de reprensión irónica, fuerte y áspera en su intensidad y de carácter implacable en su negatividad polar.

Nada hay tan desolado como un aeropuerto al amanecer

Mirada a la luz de los textos anteriores, la fórmula del sobrepujamiento negativo tiene por subtexto un dictum como el nerudiano. Solo cambian los lugares retóricos de lo representado, la tecnología del viaje de los años 20 por la de los

años 50, “tren” por “avión”, la vieja estación por el aeropuerto con su nuevo conjunto de circunstancias e incidentes, cambia el lugar (dónde), cambia el tiempo (cuándo) y el enunciado del sobrepujamiento se mantiene dentro de los términos. Pero esto es lo externo; la forma interior cambia de la detención o suspensión del viaje al “partir” o la “partida” y “el quedarse”. Surge entonces la nueva significancia y despierta el subtexto de la canción: partir c’est mourir un peu.

Si alguien dormita,

si parece que alguien lee,

si se encienden las pupilas rojas que indican la salida

de algún avión: si Londres, si Ginebra,

si Río, si Santiago, si

te llaman por los altavoces.

Si llegas acezando, si pronuncias

un nombre: si abrazas y odias,

si te queman las palabras que has guardado,

si el dinero que circula

entre un señor y otro señor.

No hay nada

tan desolado como un aeropuerto al amanecer.

El poema da lugar a una amplificación anafórica de las condiciones del entorno que marcan paradójicamente los términos de la desolación del lugar. Trece grupos anafóricos de diversas dimensiones (Si 1 - Si 13) proponen la

multiplicidad de las actividades del aeropuerto o los viajes y sus destinos como extremos de la actividad cuyo sentido último es, sin embargo, la desolación como resultado. Lo que inmediatamente sugiere la presencia de una ausencia, la de algo oculto bajo la actividad aparente. Hay aquí una abundancia barroca. Unas pocas determinaciones condicionales habrían bastado para significar lo que importa: si hay vida, o si alguien anima, ‘ocurra lo que ocurra’ o ‘hagas lo que hagas’ o ‘hagan lo que hagan en este lugar de partidas’. La profusión señala la intención de revelar la extensión global que encierra el sustrato inevitable y desolador de todo lo que existe y anima en el universo y anticipa su vanidad esencial. El poema progresa a partir de la serie condicional con una coordinación explicativa de la causa, seguida de una adversativa, lo que asigna a este aspecto un fuerte acento lógico.

Porque todos saben que tienen que partir y no lo saben,

Deben viajar hacia otros cielos, llegar hasta otras tierras,

Y a eso llaman partir.

Se habla aquí de un saber/no saber, un cegarse a sí mismo a la evidencia de la temporalidad. Pero hay más aún, lo que se propone aquí es el engaño ante una evidencia por la cual toda partida sería alegoría del partir constante e inevitable de la temporalidad del existir. Formas variadas y variables de un mismo término ad quem.

Pero no saben, o quieren olvidarlo,

O simplemente les da náuseas,

Que no hay sino partidas desde que llegamos a este mundo,

Y una sola gran partida

Donde no hay mano que te ayude, ni instrumentos de vuelo,

Ni tripulación que vele el largo viaje.

Los enunciados afirmativos del hablante ponen una perspectiva interpretativa subjetivadora de lo representado por la implicación generalizante que se puede extender a cuanto se ha representado hasta aquí, y que importa la reprobación del mundo, y la reprensión de los que caminan mirando las estrellas sin ver el hoyo que se abre a sus pies, traspasada por el memento mori que se revela ahora como núcleo de la significación poética. Más específicamente hay aquí ecos de un castigo o reprensión antiburguesa (semejante a la mistraliana de Desolación, en la primera sección del libro y de los reclamos de una existencia cristiana auténtica), pequeña síntesis de una reprobación global de la sociedad del día, mediante la postulación de una conciencia burguesa remisa a la contemplación y a la alegoría de la muerte.

Y de pronto se han ido los viajeros,

Cruzan soñolientos los pilotos.

Y como ya te has despedido

Y te quedas sin compañía en el inmenso edificio.

Parece que alguien te llama

En la desolación que nace de todo aeropuerto cuando

comienza a amanecer.

La conclusión del poema provee un cambio del tratamiento general (quaestio infinita) del sentido de la desolación y la partida, al caso personal (quaestio finita) en que se experimenta la situación de secreta angustia; la ‘sensación’ extraña que llama a partir, que incita al viaje, a jugar el juego del partir; alegoría de la temporalidad y de la muerte. Esta síntesis vale por el poema entero, en ella se encierra toda la poesía.

Ciertamente, el poeta cristiano pone aquí una plenitud a las circunstancias y a los

lugares retóricos o poéticos que construyen la situación, agregando o haciendo presente en la tensión del saber/no saber, de lo subyacente y secreto la temporalidad del existir. Todo ello traspasado por un temple que en sus rasgos generales es el mismo desolado sentir, pero singularizado en el poema de Arteche por la lucidez implacable y despiadada de la reprobación del mundo, semejante a la de Gracián y del mundo barroco. Todo es partir, todo es morir, todo es responder al llamado a dejar este mundo por otro mundo desde donde nos llaman. Expresión final de una nostalgia, de una "Sensucht" cristiana en el plan de una meditatio mortis. No, entonces, el melancólico y blando partir c'est mourir un peu, sino la patencia trágica de una temporalidad implacable, de un ser para la muerte o de un no ser siempre todavía: desestabilización del machadiano "hoy es siempre todavía", enfatizador de la permanencia del instante. Arteche dramatiza el instante en la fluxión hacia el futuro abierto por la 'sensación' del aparente llamado a partir, que es todo lo contrario y lo mismo de la persistencia en el ser: la necesidad del otro. Quien nos deja al partir, nos abandona y al mismo tiempo nos llama.

En resumen, tres textos y muy diferentes y distanciados que ilustran formas variadas de la imaginación del tiempo. Una dentro de los márgenes de un arte quieto, en el poema creacionista de Huidobro, donde se yuxtaponen diversos elementos de un entorno traspasado por la lenta y agobiante fluxión cósmica del tiempo. Otra, dentro de la interrogación/afirmación nerudiana que constata más que inquiere la sobrepujante y desoladora visión del tren detenido bajo la lluvia. Finalmente, una tercera, dentro de una manifestación neobarroca que revela en la proliferante vida del aeropuerto y en el comportamiento social la inautenticidad y el engaño y llama develadora e implacablemente al desengaño del mundo, a la conciencia de la muerte como destino (la palabra omitida en la enumeración anafórica) que hace gestos y llama en cada partida a que asistimos, como para sumarnos a quienes nos dejan. La imaginación del tiempo propone en Arteche una nostalgia de otro mundo (sin engaños), una nostalgia del otro mundo, y una nostalgia del otro que nos deja y que nos llama.

Matriz, núcleo, significancia, subtexto, pueden ser un mismo dicho enunciado o tácito. La poesía es creación por la palabra, su concreción es individual, libre, cambiante. Una metamorfosis infinita de lo dicho a lo manifestado, de lo dicho a su trasformación; de lo significado poéticamente a lo representado; de lo nuclear e implicado, a lo dicho y representado.

1 Pablo Neruda, Libro de las preguntas. Buenos Aires: Losada, 1974.

2 Cito en lo que sigue por la edición de Vicente Huidobro, O.C. Santiago: Andrés Bello, 1976.

3 Cito por Miguel Arteche, Tercera antología. Buenos Aires: Corregidor, 1991, p. 72.

XVI

La antipoesía de Nicanor Parra

I

Nicanor Parra es el poeta de más viva significación en el momento actual de la poesía chilena y una de las voces más originales de la lírica hispanoamericana. Su poesía se sitúa en la generación siguiente a la de los grandes poetas innovadores como Vicente Huidobro o Pablo Neruda. Comenzaba a escribir cuando aquellos eran los poetas resonantes de Altazor (1931) y Residencia en la Tierra (1933). Su iniciación queda marcada por Cancionero sin nombre (1937).

Las figuras de mayor relieve que le acompañan en la vanguardia de la segunda generación contemporánea son Humberto Díaz Casanueva (1908) y Braulio Arenas (1913). Los tres adoptaron desde temprano una posición propia en la lírica chilena con una adhesión variada hacia el Surrealismo, que en uno condujo al ahondamiento en el conocimiento poético, en el otro a lo maravilloso poético, y en Parra, a la antipoesía. De ellos tres solamente el último ha mostrado la virtud de los grandes poetas para arrastrar tras ellos la corriente de la poesía y ejercer un prestigioso y generalizado influjo. Es desde este punto de vista que la obra de Nicanor Parra constituye el momento actual y vigoroso de la poesía chilena.

Una caracterización sumaria de la obra de Nicanor Parra no es tarea fácil. En cualquier caso y en todo aspecto en que se la considere, debe destacarse lo que esta obra tiene de antipoesía como posición propia y diferencialmente parraciana y lo que tiene de momento típico de la poesía contemporánea, donde originalmente se sitúa.

La antipoesía se define como tal, en primer lugar, por su antirretoricismo. Rechaza la imagen visionaria y la visión característica de la vanguardia poética que dan al lenguaje de la lírica la condición de una lengua especial. Si llega a

emplearlas, les confiere dos dimensiones particulares: una, que conduce a lo cómico, y otra, a la paradoja y el sinsentido. En ocasiones de excepción ha hecho poesía tropológica con gran sentido de lo sorprendente e inusitado y de la expresividad. Este aspecto es reducido y circunscripto a los poemas (frente a los antipoemas) y notoriamente en el género panegírico.

La poética (la antipoética) de Parra rechaza el carácter de lengua especial que la poesía presenta en la vanguardia contemporánea de la generación anterior y hace de toda clase de discurso el discurso poético.

Ningún relieve tiene en la lengua antipoética ni el adjetivo ni el verbo ni la palabra en su dimensión connotativa o sugeridora. El antipoeta ha hecho irrisión de las pretensiones poéticas fundadas en la palabra sugestiva. La unidad lingüística escogida es la oración, dominantemente enunciativa y sostenidamente neutra en su entonación a fuerza de disponer las palabras en el orden SVP, con premeditada monotonía.

Las ‘oraciones en libertad’, la asociación libre de unidades oracionales, el montaje de éstas, el collage de titulares de prensa, frases hechas y estereotipos de lenguaje en general, el ready made, constituyen aspectos relevantes de la estructura poética.

Ya no se trata de la lengua de un hablante determinado. Tampoco es posible identificar el habla parraciana en modo alguno por su entonación, la modulación de la frase, la opción estilística frente al léxico u otros aspectos o indicios a que se ve reducido en su expresividad el despersonalizado hablante poético en la lírica contemporánea. Se arriba a la eliminación del hablante y el resorte antipoético juega simplemente en la contigüidad, afinidad, semejanza o contraste de unidades oracionales prefiguradas, o bien, en la resonancia propia que alcanza una oración aislada:

Exposición en la Quinta Normal.

Todos miran el cielo por un tubo

Astros-arañas y planetas-moscas

Choque entre Cartagena y San Antonio

Carabineros cuentan los cadáveres

Como si fueran pepas de sandías.

Otro punto que hay que destacar:

Los dolores de muelas del autor,

La desviación del tabique nasal

Y el negocio de plumas de avestruz.

La vejez y su caja de Pandora.

(Noticiario 1957)

Nada significativo concede Parra a la antipoesía en el plano del sonido, ninguna elaboración musical. El ritmo sí es de cierto relieve muy definido en su poesía neopopular de La Cueca Larga, que es para ser cantada o imita, al menos, la forma de la danza y el canto populares. También posee algún relieve en los 'poemas' (secciones I y II) de Poemas y antipoemas, en los cuales el endecasílabo comunica determinado movimiento por su condición rítmica propia. Como una modalidad particularmente monótona, debido a la forma cerrada del verso y la falta de encabalgamiento, existe en los Versos de Salón. En algunos casos, próximos a la poesía popular o al limerick inglés, el ritmo adquiere también un relieve especial. Puede decirse, en términos generales, que cualquiera que sea la fórmula rítmica, su relieve tiende a neutralizarse mediante la repetición o merced al uso exclusivo de una sola fórmula y de un efecto cómico y juguetón.

El léxico admite una gama sin limitaciones y con la sola coherencia dominante del nivel de lenguaje coloquial o el grado de formalización en que se lo emplee. Desde la expresión literaria o científica hasta el improperio vulgar caben en la selección léxica abierta de la antipoesía.

Más que de niveles de lenguaje, debe hablarse, en relación a la lengua poética de Nicanor Parra, de géneros de decir. Estos son variadísimos dentro del tipo preferido, que es la forma enunciativa. Genera dicendi destacables son los de: la

lección magistral, la conferencia, el informe científico o académico, la confesión, el reportaje, el relato periodístico, la noticia, la gacetilla, el aviso comercial, la advertencia, etc.

La lengua parraciana es menos coloquial que marcada por los giros propios de esos géneros de decir (orales o escritos); tiene en este sentido un acentuado prosaísmo. Debe advertirse que ninguno de esos genera dicendi funcionan rectamente en la antipoesía sino de un modo paradojal u oblicuo que altera su sentido ordinario. Su forma interior, la peculiar modalidad que adopta la actividad del espíritu, queda así violentamente distorsionada.

Una de las primeras modalidades antipoéticas empleadas por Parra ha sido la distorsión de la forma interior de géneros que son tradicional e históricamente bien definidos. Así acontece, por ejemplo, en Oda a unas palomas. En vez de dar lugar a la alabanza de esas aves, que sería lo propio del género ódico y la espera después del título, tenemos una invectiva contra las palomas y todo un gesto lingüístico que ridiculiza y hace el denuesto de las aves:

Qué divertidas son

Estas palomas que se burlan de todo,

Con sus pequeñas plumas de colores

Y sus enormes vientre redondos.

Pasan del comedor a la cocina

Como hojas que dispersa el otoño

Y en el jardín se instalan a comer

Moscas, de todo un poco,

Picotean las piedras amarillas

O se paran en el lomo del toro:

Más ridículas son que una escopeta

O que una rosa llena de piojos.

Sus estudiados vuelos, sin embargo,

Hipnotizan a mancos y cojos

Que creen ver en ellas

La explicación de este mundo y el otro

Aunque no hay que confiarse

Porque tienen

El olfato del zorro

La inteligencia fría del reptil

Y la experiencia larga del loro.

Más hipócritas son que el profesor

Y que el abad que se cae de gordo.

Pero al menor descuido se abalanzan

Como bomberos locos,

Entran por la ventana del edificio

Y se apoderan de la caja de fondos,

A ver si alguna vez

Nos agrupamos realmente todos

Y nos ponemos firmes

Como gallina que defiende sus pollos.

Ya en Himno Guerrero, de 1941, no recogido en sus libros, Parra procedía mediante la distorsión señalada, pues tal himno es un canto de paz y una conminación a deponer la violencia. Hay otro caso espectacular de esta clase de distorsión en Padre Nuestro. La forma de la ‘oración’ y su estructura ritual establecen la súplica como forma interior que se cifra en un gesto lingüístico muy bien determinado. En el antipoema parraciano la situación de precariedad y dependencia se altera frente a la nueva condición en que lo numinoso se presenta. La divinidad no solo aparece en una situación precaria y desmedrada en relación al hablante, sino que además concita la compasión de éste que encarna a todos los hombres:

Padre nuestro que estás donde estás

Rodeado de ángeles desleales

Sinceramente no sufras más por nosotros

Tienes que darte cuenta

De que los dioses no son infalibles

Y que nosotros perdonamos todo.

En aspectos más ligeros, Parra, se complace en la distorsión: los Versos de Salón, distan mucho de ser un conjunto o colección de ‘vers de société’ o cualquier otra forma de poesía semejante. Los “Versos sueltos” no son versi sciolti algunos. El “Madrigal” es lo más lejano que pueda imaginarse de la canción de amor, por más que muestre vestigios en el empleo imperfecto de los tercetos.

Parra se solaza aniquilando el encanto o la gracia de las formas literarias tradicionales con violencia que tiene mucho de juego negro y malvado. La

belleza queda manchada o destruida por la degradada presencia de lo real que ilustra un temple agresivo y neurótico, un yo desrealizado y múltiple y contradictorio, en una proyección fuertemente imaginaria, energética e implacable.

La distorsión alcanza nuevos rasgos cuando se trata de formas magistrales o de las periodísticas. En estos casos, suele acontecer que la solemnidad o la exterioridad convencional o ritual del lenguaje no se compadece con la intimidad o la vulgaridad del contenido del discurso. Estos aspectos deben verse en consonancia con el carácter paradójico que, en general, alcanza a la antipoesía: su propensión al contrasentido o al sinsentido y al ludismo imaginario que en muchos casos la vincula con las formas de la poesía o de la canción populares.

Varias modalidades presenta en la poesía de Nicanor Parra la despersonalización del hablante que tenemos por característica de la lírica contemporánea. Como realidad personal, el yo es deficiente y, en la medida en que representa o considera como contenido su propio ser, aparece degradado. También es visible esta condición caída en aquellos textos en donde se muestra un directo e inmediato enfrentamiento a la realidad como una serie de momentos aislados e inconexos en un caótico despliegue. El yo suele aparecer en tales casos nada más que como un centro de la variedad de procesos o aconteceres contradictorios, multiplicados y disgregados de toda otra unidad reconocible. La eliminación total de los pronombres personales presenta en una máxima inmediatez y objetividad lo representado.

En los casos en que el antipoema es una construcción de elementos escogidos en el hablar oral o en la lengua impresa, la neutralidad de estas oraciones, tan autosuficientes en su significación, elimina toda imagen personal. En estos casos, ni la estructura sintáctica, ni el léxico, ni la entonación, pueden convertirse más en indicios estilísticos. Nicanor Parra conduce la estructura del hablante ficticio a su autoaniquilamiento y a una definitiva eliminación.

Una nueva dimensión de la obra de Parra se abre con Canciones rusas (1967). Conservando algunas de las características antipoéticas ya conocidas, trae a ese libro una revelada presencia del temple de ánimo. Este ha perdido la violencia de otrora y se ha tornado apacible. La resentida agudeza se ha convertido en tristeza melancólica, el sentimiento del tiempo se ha hecho lúcida y tenuemente dolorido. La sorpresa y la admiración se tornan desprovistas de ruido. La ironía misma se ha convertido en una sabiduría fina muy alejada del sarcasmo de los

antipoemas. Ahora hay una cazurra y sabia manera de experimentar la miseria de la vida y del mundo y una, a la vez cierta y dudosa, aceptación de la gloriosa conciencia que las domina y castiga.

A la notable modificación del temple, Nicanor Parra ha agregado algunas innovaciones a su creación. La casi generalidad de los poemas de canciones rusas llevan una coda descendente en la disposición gráfica. Da lugar también a ciertas grafías arbitrarias de nada excesiva elaboración como:

Ylosañosparecequevolaran

(Cronos)

El poema “Nieve” tiene la forma de un cuento de nunca acabar, encadenado por las palabras que terminan y dan comienzo a la vez al poema y cada una de sus partes.

Obra gruesa (1969), que reúne sus poesías completas, encierra además algunas secciones que nos eran solo parcialmente conocidas: “La camisa de fuerza y Otros poemas” y “Tres poemas”. Parte de los textos que forman las dos primeras secciones mencionadas aparecieron, con el nombre de Ejercicios respiratorios (1964-1966), en la edición bilingüe de Poems and Antipoems (New York: New Directions, 1967). Con nuevos matices la antipoesía vuelve por sus fueros en esta parte, y en la más reciente colección de Parra: Emergency Poems (New York: New Directions, 1972).

Los Artefactos, conocidos a través de una serie de publicaciones periódicas, han encontrado una novedosa forma de publicidad recientemente en la forma de una colección de postales. Los artefactos tienen la configuración de los antipoemas con la imitación del enunciado de lemas publicitarios, sentencias, epigramas, chistes, etc. Todo breve, chispeante, malicioso, humorístico, parraciano.

II

Con la muerte reciente de Pablo Neruda el 23 de septiembre de 1973, un ciclo completo de la poesía chilena toca a su fin. El desaparecimiento de Vicente Huidobro (1948) y de Gabriela Mistral, Premio Nobel 1945 (1957), dejó entregada al poeta de Canto General y a su prodigiosa capacidad creadora la tarea de representar la poesía del idioma. Suspendida esa fuerza de la naturaleza que producía infatigablemente libros de poesía –no menos de uno o dos por año– y que en su lecho de muerte atendía a la elaboración final de ocho libros simultáneamente, era y es de preguntarse qué nuevo ciclo se inicia ahora, quién toma el bastón en esta carrera de la poesía chilena.

Pues bien, la figura de que nos ocuparemos enseguida aparece provista de todos los atributos del auténtico innovador en literatura. Nicanor Parra posee una personalidad influyente y su antipoesía aparece provista de esa fuerza de atracción que despierta la emulación y la imitación de los demás. Es cierto que ha sido, a veces, servilmente imitado. Pero lo importante es que los poetas de la lengua española, comenzando por los chilenos, tienden a emularlo y a encontrar en la obra de Parra y en sus singulares innovaciones la condición de posibilidad de una nueva poesía. Con similar simpatía lo acogieron los poetas beatniks de la década del 60 y lo reciben los jóvenes poetas norteamericanos de hoy.

Ningún otro poeta hispanoamericano disputa a Nicanor Parra esta primacía. Solo Ernesto Cardenal comparte con él el ascendiente que posee sobre los poetas jóvenes de Hispanoamérica sin alcanzar su prestigio internacional.

Nicanor Parra, nacido en 1914, pertenece a la misma generación hispanoamericana de Octavio Paz, Lezama Lima y Alberto Girri, entre los poetas, y de Julio Cortázar, Carlos Droguett, Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti, entre los narradores.

Para situar brevemente nuestro tema quisiéramos detenernos en un aspecto constante de la expresión poética chilena: la conciencia de un fundamental extravío. Este es el punto de partida de diversos procesos por los cuales los poetas chilenos parecen superar –cada uno a su manera– esta condición inicial.

La inseguridad inherente a esta conciencia da a los chilenos, y nos atreveríamos a decir a todos los hispanoamericanos, la condición de seres inestables. Huidobro solía decir que el hombre americano era como un argonauta y Neruda

representa en su poesía la experiencia de la inseguridad del existir mediante la visión de una casa, una ciudad, un país que navegan, que no ostentan la seguridad, la estabilidad, el carácter definido y bien delimitado de la tierra firme.

El problema de la expresión nacional y americana domina universalmente las letras de Hispanoamérica –y no falta en las norteamericanas–. Por el contrario, no hemos visto en los europeos debatir el problema de su identidad cultural ni de su expresión original. Este es un mal que domina nuestro mundo y que puede corresponder a una dependencia cultural ciega e involuntaria de la cual es necesario salir para reencontrarnos con nuestro auténtico ser. Esta experiencia, pues, nos conduce a objetivar en la expresión literaria la tentativa de enraizar en lo originario. Para unos lo originario será la tierra y lo indígena; para otros, un lugar primordial que se abandona nostálgicamente para escarmentar en la realidad de un mundo en derrota la aspiración por un reino espiritual; o bien, para unos, serán las profundidades materiales donde la vida y la muerte desarrollan su dialéctica, y para otros, todo aquello que alcance a la vida del pueblo y a su expresión.

La constatación de un extravío de la poesía debido a su alejamiento de la vida y a una sacralización que la somete a un espacio literario dado, origina en Nicanor Parra el movimiento que conocemos como la antipoesía. Su propósito declarado es restituir la poesía al espacio real.[1]

Lo que efectivamente sucede es una modificación de la poesía que, por cierto, acontece dentro de la poesía misma; es decir, dentro de la literatura y del espacio literario donde se acentúa primeramente toda obra literaria.

La antipoesía es una modificación que ocurre en el sistema idealmente configurado de la poesía contemporánea, que intentó y realizó algo similar, movida por las mismas causas, en el clima de los ismos a comienzos del siglo XX. Cuando Vicente Huidobro hablaba[2] de tomar los motivos del mundo externo y convertirlos mediante la imagen en una realidad insólita; o cuando Neruda, en Sobre una poesía sin pureza,[3] proclamaba la incorporación a la poesía de los motivos vulgares de la vida para desacralizar el espacio poético de objetos exclusivos, procedían dentro del mismo espíritu anti-poético frente a las formas tradicionales.

El nuevo paso dado por Nicanor Parra, descontento de la poesía de sus inmediatos predecesores, tiene rasgos originales que intentaremos destacar. Lo

que el antipoeta quiere es aproximar la poesía a la vida y para ello establece una aproximación máxima del lenguaje poético a la lengua hablada. En todos los poetas precedentes, en la poesía chilena contemporánea, la cercanía del lenguaje poético a la lengua ordinaria se reconoce en el empleo de ciertos elementos prosaicos, coloquiales, tanto de la lengua culta formal como de la lengua no culta formal o informal. Hay quien ha señalado que la característica coloquial se extiende como el rasgo distintivo de toda la poesía hispanoamericana dentro de la literatura del idioma.[4]

Ahora bien, aquellos rasgos se daban dentro de la poesía cuyo lenguaje poético se concebía como una lengua especial. Debe distinguirse en el caso de Nicanor Parra, entre una poesía que ha hecho del discurso poético una lengua especial, que se mueve en grados de alejamiento variables de la lengua hablada, y la antipoesía. La caracterización aristotélica (Poética, cap. 22) del discurso poético, hecho de términos peregrinos y de lenguaje figurado, codificaba de una vez el lenguaje poético como desviación de la lengua usual.

La antipoesía, por el contrario, busca neutralizar esa desviación y desplazar el discurso poético tradicional por una selección de registros no poéticos pertenecientes principalmente al lenguaje oral. Cuando son literarios, estos registros se toman de géneros de decir no literarios, en sentido estricto, aquellos que nunca antes fueron admitidos entre las formas del decir poético. La integración de una nueva fraseología, de insólitos genera dicendi, estereotipos prosaicos que entran en sorprendente yuxtaposición o montaje, será la característica de la lengua antipoética.[5]

Tomando el hablar cotidiano como fuente de su poesía, Parra realiza verdaderos hallazgos que confirman o amplían las consideraciones de los estudios del lenguaje. Así, por ejemplo, la idea generalmente aceptada en el español de que el verso octosílabo es el más próximo a la lengua hablada, lo que explicaría su uso por el romancero, una de las expresiones más próximas del lenguaje popular y también una predilección de la antipoesía; se ve completada por la sorprendente exploración de la lengua hablada y del lenguaje periodístico, que emplean inadvertidamente formas de endecasílabos perfectos.[6] Esto hace del hablante ordinario un poeta que se ignora. He aquí una inesperada revelación de M. Jourdain. Veamos algunos ejemplos:

¿Cuánto vale ese pantalón?

Se reparte jamón a domicilio

Pobre gente: no sabe lo que dice

La Sagan se da vuelta en automóvil

Huelga de estudiantes y profesores

Terremoto en Irán: 600 muertos

Efectivamente, en esas expresiones corrientes o en esos títulos de periódicos tenemos perfectos endecasílabos. M. Jourdain no solo sabe ya que habla en prosa, ahora sabe que es también un antipoeta.

En la propia opinión de Nicanor Parra, la poesía del Renacimiento, la poesía culta con la adopción del endecasílabo italiano, es la gran culpable de la sacralización de la poesía que se prolonga hasta los movimientos de Vanguardia.

La búsqueda de las fuentes de la antipoesía da lugar a su creador a una renovada comprensión de la poesía medieval, de los trobadours, de la poesía goliarda del siglo xii, de las Carmina Burana y de los clerici vagantes, del Archipoeta de Colonia, de los romances viejos españoles, en los cuales Parra encuentra la cercanía con la vida que procura para la antipoesía. La selección de estos antecedentes poéticos muestra claramente los términos de preferencia que caracterizan su literatura, y por otra parte los términos de rechazo de la tradición poética culta.

Un sistema de preferencias semejante da lugar a una genealogía característica. Los poetas surrealistas, caracterizados muy vivamente por su espíritu iconoclasta, no tardaron mucho en preparar su árbol genealógico, adoptando un comportamiento propio de la poesía más tradicional que suele buscar en otros la confirmación de la propia virtud poética. Está claro que en el caso surrealista se guarda comprensión por una línea de poetas malditos o visionarios, ignorados o incomprendidos, para confirmar las preferencias propias. Nicanor Parra busca hasta en la poesía griega las fuentes más remotas de la antipoesía. Las descubre en líricos como Archilocos, Nikarchos o Kalímacos. Pero por encima de todo

experimenta la fascinación por el gran comentador de la vida cotidiana en la comedia nueva ateniense, Aristófanes. Este se le aparece como el gran antipoeta de la antigüedad.[7]

En relación a la poesía chilena, Parra señala su absoluta indiferencia frente a la poesía culta del siglo xix. No destaca a sus posibles predecesores como pueden serlo Diego Dublé Urrutia o Carlos Pezoa Véliz. En cambio, destaca con vivo interés su predilección por los rasgos de la poesía chilena popular del siglo xix y por la poesía chilena tradicional y folclórica.

Parte importante de la antipoesía de Parra queda representada en su obra por la asunción de ciertos géneros folclóricos en que el poeta culto cede su lugar al antipoeta popular con un excepcional talento solo superado acaso por su hermana Violeta, la más viva presencia del folclore en la poesía tradicional de pleno siglo xx. En La cueca larga, Nicanor Parra canta en las formas del romance, la cuarteta y la cueca. Esta última es la composición de cuartetas encadenadas, formadas por versos alternados de siete y cinco sílabas. Es la canción y baile nacional por excelencia.

Los significativo es, sin embargo, que Parra recorre todos los niveles de lenguaje: cultos y no cultos, literarios y no literarios, principalmente orales, pero también escritos. Y lo es, por igual, el que los abarque en sus variados grados desde lo supraformal, en los géneros de decir académicos o científicos y, ocasionalmente, en los géneros poéticos más cultos y exclusivos, hasta el grado de expresión vulgar que admite –pasando por los formales e informales de la lengua hablada– improperios y una coprolalia conocida del lenguaje hablado de los chilenos.

Todo esto proporciona fisonomía contradictoria a la antipoesía. Esta contradicción debe ponerse entre los rasgos característicos y fundamentales de la antipoesía.

Nicanor Parra conduce las diferentes formas de la lengua hablada o escrita, de los más variados géneros de decir, a la situación antipoética, alterando su contenido referencial ordinario para brindarle uno nuevo en franca contradicción con el uso más frecuente. De esta manera produce una suerte de desviación de la forma interior que convierte el género de decir común en objeto de contemplación. El género de decir pierde de este modo su carácter originalmente práctico o ideológico, moral o religioso, para constituirse en una espectáculo

insólito que actúa sobre nuestro horizonte literario normal sorprendiendo y alterando los hábitos de lectura. Así la ya famosa frase de Whorf: “Speech is the best show man puts on”, es una afirmación válida para la caracterización de la antipoesía y la función poética del lenguaje en general. Por el contrario, el lingüista, al hacer tal afirmación aparece dominado por una emoción admirativa hacia la realidad del lenguaje que no corresponde para nada a la visión teórica propia de su punto de vista. Solo la poesía hace surgir el lenguaje como objeto de contemplación.[8]

Cuando Nicanor Parra dice: “La poesía es simplemente la vida en palabras”, quiere señalar su voluntad de crear una poesía auténtica cercana a la lengua cotidiana, a las palabras de la vida ordinaria o, si se quiere, a la vida ordinaria de las palabras. No quiere decir, sin embargo, que en la antipoesía prevalezca la palabra en su significación práctica o con su valor situacional. La significación práctica desaparece en la poesía para quedar simplemente el despliegue de la significación inmanente de las frases en la situación poética. Es cierto que, en una poesía tan próxima al hablar cotidiano y a sus formas estereotipadas, las palabras conservan, sobre el desarrollo de su significado inmanente, una cierta ambigüedad que las remite fácilmente a los valores de situación.

Este es el aspecto acentuado en las palabras anteriores de Parra, pero suele faltar en él la conciencia de que el texto de sus antipoemas pertenece a una situación imaginaria, es más, pareciera ser que no estuviera muy dispuesto a admitirlo. Más allá de eso, subsiste la conciencia de algunos factores, como la presencia de un variable hablante para cada uno de los poemas y la imposibilidad de trazar la identidad del hablante típico ideal de la antipoesía, en medio de los contradictorios hablantes múltiples en que se aparece.

Vale la pena consignar aquí que Parra es, en cambio, consciente de la significación de las transformaciones que el hablante poético ha experimentado en la antipoesía frente a la figura tradicional de un yo empírico, cuya imagen ha sido previamente trazada por la psicología como un hombre de condición media, provisto de las capacidades, aspiraciones y comportamientos comunes a todos los hombres. Más allá de eso, Parra va al hombre concreto cuya realidad verbal le lleva a multiplicar los hablantes de acuerdo a las variadas fuentes, que contiene niveles tan disímiles como los señalados más arriba.

Se da el caso, entonces, de que la realidad de ese hombre concreto no es otra que la de su lenguaje. Pero, a su vez, ese lenguaje que le da forma y existencia no le

pertenece. Más bien ese hombre concreto pertenece al lenguaje que lo caracteriza. Son los medios masivos de comunicación los que conforman ese lenguaje, son las consignas partidarias, son los dictados de una ideología de clase los que proporcionan a los hombres su ilusión de realidad personal. Pero tal realidad personal no existe en el hablante de la antipoesía.[9]

Otro tipo fundamental de hablante lo constituye la presencia de un hablante anárquico, rebelde, que violenta los hechos y las consignas y a partir de los registros ordinarios tuerce su tendencia habitual mediante un movimiento audaz y desafiante que fija la conciencia auténtica de la antipoesía en lucha con los mitos falaces y la convenciones infundadas, o bien, contra la abstracción deformadora de las ideologías y del espíritu sectario.

En el caso personal de Nicanor Parra, las reacciones suscitadas con ocasión de un famoso té con Pat Nixon en la Casa Blanca, adquieren un carácter anecdótico, a veces, en sus Artefactos y en otros textos. Los cubanos le negaron su simpatía y lo excluyeron del jurado del concurso de Casa de las Américas. Pablo Neruda, Enrique Lihn y Jorge Edwards sufrieron un trato semejante: el primero, por haber tomado parte en un congreso del Pen Club, en Nueva York, y los otros dos debido a su simpatía hacia el poeta Heriberto Padilla. Todo esto llevó a que en un número dedicado a Chile de la revista cubana Casa de las Américas no figuraran en la parte dedicada a la poesía ni Neruda, ni Parra, ni Lihn. Esto significaba ignorar toda la poesía chilena contemporánea. Poner otra cosa en su lugar era una simple mistificación.

Del autoritarismo y de la rigidez de la consigna extrajo el antipoeta un cuadro de conversaciones históricas que le llevaron en una entrevista a proclamarse precursor del Presidente Mao. En esta actitud tienen su origen artefactos como:

Cuba sí; yanquis también

Y en relación a las consignas de la UP en Chile, los Artefactos sirvieron para poner en evidencia el espejismo falaz que se ocultaba tras el absolutismo del lema, que trae dramáticas resonancias en el caso chileno: ‘la izquierda unida, jamás será vencida’ Parra lo transforma en el Artefacto siguiente:

La izquierda y la derecha unida, jamás será vencida

Lo cual pone la visión política al nivel del mito de la revolución absoluta, como la vio el poeta peruano César Vallejo, para quien solo la eliminación absoluta de las contradicciones humanas haría posible la única y auténtica revolución de la historia humana.[10]

Desde los lemas recogidos, Parra pasa, en ocasiones, a la greguería de invención intencionada en la cual el eslogan de la propaganda se deforma en un gesto inesperado. Así, por ejemplo, en este caso:

U.S.A. donde la libertad es una estatua

Consideremos, a continuación, uno de los poemas de la sección III de Poemas y Antipoemas, la más representativa de la antipoesía en ese libro. Se trata de “La Víbora”.

Es este un poema que escoge el registro de la confesión o una forma de la narración autobiográfica, que hace un yo de rasgos singulares. Para Nicanor Parra, habla aquí el antipoeta, una voz que viene a ser el hombre del montón, un hombre que narra la experiencia de su vida enajenada por aspiraciones que le son dictadas por ciertas normas sociales, por ciertos hábitos de la hombría o del machismo.

Por otra parte, el poema está dedicado fundamentalmente a caracterizar un tipo de mujer seductora en la que se reconoce a la gran tentadora, a la destructora de hombres de una vieja tradición literaria que se remonta a la poesía cortesana provenzal y que, pasando por la exaltación romántica de la femme fatale, llega en la poesía de lengua española a una nueva expresión casi metafísica del amor seductor como una potencia universal, en el Modernismo de Rubén Darío con Era un aire suave.

Ahora, algo ha cambiado sustancialmente en la representación del tipo. Su seducción se ejerce, en sorprendentes circunstancias y en lugares de excepción a fuerza de ser los más ordinarios ámbitos de la actividad humana y no los más privados, sino justamente los públicos: oficinas, parques o plazas. Las motivaciones de la seducción son deformadas por exigencias patológicas o por una abusiva explotación económica. La víbora aparece caracterizada como un ser atrayente y repulsivo a la vez, como una belleza medúsea, provisto a la vez de excepcionales facultades para triunfar y desenvolverse en sociedad con el éxito de una superwoman dominadora o irresistible:

Durante largos años estuve condenado a adorar a una mujer despreciable

sacrificarme por ella, sufrir humillaciones y burlas sin cuento,

trabajar día y noche para alimentarla y vestirla,

llevar a cabo algunos delitos, cometer algunas faltas,

a la luz de la luna realizar pequeños robos,

falsificaciones de documentos comprometedores,

so pena de caer en descrédito ante sus ojos fascinantes.

En horas de comprensión solíamos concurrir a los parques

Y retratarnos juntos manejando una lancha a motor,

10 o nos íbamos a un café danzante

donde nos entregábamos a un baile desenfrenado

que se prolongaba hasta altas horas de la madrugada.

Largos años viví prisionero del encanto de aquella mujer

que solía presentarse a mi oficina completamente desnuda

ejecutando las contorsiones más difíciles de imaginar

con el propósito de incorporar mi pobre alma a su órbita

y, sobre todo, para extorsionarme hasta el último centavo.

En cuatro segmentos se narran otros tantos momentos de su vida en los cuales la mujer le impuso exigencias abusivas: primero, la explotación económica para satisfacer sus gustos y necesidades; luego, el aislamiento de sus parientes y amigos, incomunicándolo y exigiéndole, posesiva, una dedicación exclusiva. La pasión sin tregua que la dominaba se ve acompañada de su rasgo más específicamente viperino: habla sin tregua y propone cuestiones trascendentales que enferman al antipoeta, lo que ella aprovecha para vestirse rápidamente y dejarlo con un palmo de narices. Seguidamente, la víbora lo somete de un modo todavía más exigente, pidiéndole que pague sus deudas y negándole toda asistencia; esto le llevará a vivir de la caridad pública como un miserable. Por último, después de la separación, ella reaparece tentándole con nuevos atractivos con los que ha engalanado su poder destructor. La aparición de la víbora en este segmento final está hecha de múltiples notas discordantes. En estas contradicciones el antipoema adquiere la forma de un trági-cómico paso chaplinesco:

Felizmente aquel estado de cosas no pasó más adelante,

Porque cierta vez en que yo me encontraba en una plaza también

Posando frente a una cámara fotográfica

Unas deliciosas manos femeninas me vendaron de pronto la vista

50 mientras una voz amada para mí me preguntaba quién soy yo.

Tú eres mi amor, respondí con serenidad

Angel mío, dijo ella nerviosamente,

Permite que me siente en tus rodillas una vez más.

Entonces pude percatarme de que ella se presentaba ahora provista de un

Pequeño taparrabos.

55 Fue un encuentro memorable, aunque lleno de notas discordantes:

me he comprado una parcela, no lejos del matadero, exclamó,

allí pienso construir una especie de pirámide

en la que podamos pasar los últimos días de nuestra vida,

ya he terminado mis estudios, me he recibido de abogado,

60 dispongo de un buen capital;

dediquémonos a un negocio productivo, los dos, amor mío, agregó,

lejos del mundo construyamos nuestro nido.

El antipoema concluye con el rechazo definitivo de la seductora mujer. El narrador exterioriza con cansancio la desconfianza que le inspiran sus planes. Su agotamiento y desilusión lo reducen a aspirar tan solo a la satisfacción de sus necesidades más elementales, rogándole un gesto de caridad que le permita atenuar el hambre y la sed que le dominan. Lo antipoético reside, entre otras cosas, en la curiosa presentación de un hombre muerto de hambre y reducido a la más extrema miseria y que sin embargo se fotografía en las plazas. En efecto, el individuo queda reducido a los movimientos habituales mediante los cuales la sociedad satisface algunos gustos o aspiraciones hacia las cuales se orienta la proposición de la víbora:

Basta de sandeces, repliqué, tus planes me inspiran desconfianza,

piensa que de un momento a otro mi verdadera mujer

60 puede dejarnos a todos en la miseria más espantosa.

Mis hijos han crecido ya, el tiempo ha transcurrido,

me siento profundamente agotado, déjame reposar un instante,

tráeme un poco de agua, mujer,

consígueme algo de comer en alguna parte,

70 estoy muerto de hambre

no puedo trabajar más para ti,

todo ha terminado entre nosotros.

El registro característico del antipoema es, en este caso, un registro eminentemente narrativo; por cierto, no el más frecuente ni el más depurado de la poesía lírica. Los poemas enunciativos tienen indicadores definidos de la narración o del comentario en las formas verbales. En “La Víbora”, esos indicadores verbales existen. En correspondencia con una narración hecha desde la situación de desengaño que domina al antipoeta, la confesión propone la síntesis de ciertos momentos globales que se articulan con indicadores normales de la narración, por ejemplo:

1 Durante largos años estuve condenado…

13 Largos años viví prisionero…

30 Esta situación se prolongó por más de cinco años…

46 Felizmente, aquel estado de cosas no pasó más adelante…

54 Entonces pude percatarme…

Estos indicadores verbales son los que contribuyen principalmente a proporcionarle un carácter prosaico al texto del antipoema, fenómeno que se ve

favorecido por la parte final en que la confesión da lugar a la presentación de las palabras en estilo directo. En la réplica a las seductoras promesas de la Víbora, el monólogo adquiere así una fuerza dramática decisiva.

En “La Víbora” como en la antipoesía en general, la aproximación del estilo a la vida se convierte en un indicio de la aspiración a una existencia liberada de las exigencias y de los valores de la sociedad burguesa, y más próxima a las necesidades naturales. Como el humanista del Renacimiento, el ideal lingüístico y estilístico era dictado por la lengua natural, es decir, por la lengua hablada, en directa correspondencia con un retorno a la Naturaleza; del mismo modo el humanismo de la antipoesía de Parra encuentra en la aproximación a la lengua hablada el ideal poético de un retorno a la naturaleza que también expresa un rechazo y superación de las deformaciones de la sociedad contemporánea.

Sin embargo, el humanista, a pesar de su conciencia vigilante y crítica del desarrollo de la sociedad humana, aparece casi reaccionario. Del mismo modo como la actividad crítica del humanista del Renacimiento no llegó a impedir el advenimiento de la nueva sociedad burguesa, es previsible que la antipoesía no conseguirá impedir la masificación cultural y social. Tendrá entre sus títulos de honor los mismos que inviste el humanista del siglo xvi: haber objetivado y denunciado las trasgresiones cometidas en contra del hombre para que éste las contemple en los espejos deformantes y, finalmente, inocuos de la auténtica literatura.

A modo de conclusión retórica, acudamos a otro texto antipoético:

Pido que se levante la sesión

Señoras y señores:

Yo voy a hacer una sola pregunta

¿Somos hijos del sol o de la tierra?

Porque si somos tierra solamente

No veo para qué

Continuamos filmando la película:

Pido que se levante la sesión.

(Versos de Salón)

1 Para conocer el pensamiento de Nicanor Parra sobre la antipoesía, consultar P. Lerzundi, “In Defense of Antipoetry: an interview with Nicanor Parra”, Review 72 (New York, Winter 71/ Spring 72), 65-71.

2 Vid. Vicente Huidobro, Manifestes. París, 1925.

3 Vid. Pablo Neruda, Obras completas. Buenos Aires: Losada, 1956, p. 1193.

4 Cfr. J. M. Valverde, Estudios sobre la palabra poética. Madrid, 1952.

5 Ver sobre este tema mi artículo “La antipoesía de Nicanor Parra”, Los libros, 9 (Buenos Aires, 1970).

6 Vid. Antonio Quilis, Métrica española. Madrid: Alcalá, 1969.

7 Vid. Lerzundi, loc. cit., p. 67.

8 Vid. Félix Martínez Bonati, La estructura de la obra literaria. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1972, p. 127 et sqq.

9 Guillermo Rodríguez Rivera en su prólogo a Nicanor Parra, Poemas, La Habana, 1969, y Federico Schopf en el prólogo a su edición de Poemas y antipoemas (Santiago, 1971) se han ocupado de este aspecto.

10 Vid. Los poemas “Masa” e “Himno a los Voluntarios de la República”, en César Vallejo, España, aparta de mí este cáliz.

XVII

Enrique Lihn: Una nota estridente

La reciente edición de Una nota estridente (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2005), el antiguo proyecto de un Álbum de toda especie de poemas, que Editorial Universitaria iba a publicar en 1973 –otra cosa [diferente] que el libro que publicó en vida con ese título–, pone nuevamente en el tapete las formas de su poesía, su variedad discursiva y su fuerte carácter metapoético. El libro de publicación tardía, con treinta años de retraso, recoge poemas de 1968 a 1972. Es decir, los poemas de este libro se ordenan cronológicamente inmediatamente después de La pieza oscura (1955-1962), Poesía de paso (1966), en coincidencia con La musiquilla de las pobres esferas (1969), Escrito en Cuba (1969) y antes de París, situación irregular (1977) y A partir de Manhattan (1979) y otros, libros en los cuales queda afianzado el carácter metapoético de gran número de poemas, la definición y concreción de lo que el poeta llamó 'poesía de paso' y 'poesía situada' y de las características fundamentales de su obra poética.

El registro de la publicación en revistas de poemas de las mismas fechas y de poemas pertenecientes al proyecto de Una nota estridente, permite apreciar el momento de la poesía de Lihn y las dificultades encontradas en las circunstancias vividas en aquellos años.

En Taller de Letras 3 (1973): 99-110 publicamos un número importante de poemas de Estación de los Desamparados (1982), escritos en el verano de 1972, en Lima, y publicados en libro diez años más tarde.

En la revista Dispositio 5-6 (1977) anticipamos la publicación de diez de los poemas del libro que nos interesa ("La perfecta casada", "El poeta solemne", "Un buen verso no hace…", "Juego de viejos", "Esta especie de ángel con sus plumas en ristre", "Poesía", "Literatura", "En qué no se parecen la separación y la muerte", "Esta belleza con que el cielo y el mar hacen horrores" y "Hay una culpa que despunta a diario con el sol"). En Dispositio 9 (1978): 393-407 también publicamos un anticipo de Conversaciones con Enrique Lihn: las novelas", de Pedro Lastra.

Texto y contexto

Los poemas reunidos en Una nota estridente fueron escritos entre 1968 y 1972, como queda dicho, y en ellos los contextos aludidos corresponden a los fenómenos salientes de la política nacional e internacional y a la vida y viajes del autor durante esos años. En este aspecto, las referencias a Cuba y, en el plano nacional, a las cuestiones ideológicas del marxismo y a la asunción de Allende al poder y la politización de la cultura, serán discutidas en su artículo “Política y cultura en una etapa de transición al Socialismo”, incluido en una publicación sobre La cultura en la vía chilena al socialismo (Santiago: Editorial Universitaria, 1971). En relación a ambos contextos, existe un rechazo irónico de la poesía y de las formas de la cultura afectadas por la politización como instrumentos del poder; un claro rechazo a la proletarización de la cultura –en el sentido de Lenin–, así como a los aspectos coercitivos de la cultura barroca dominantes en la sociedad chilena, que se muestra traumatizada por los que el poeta llama ‘los agentes de la culpa’ y que constituye su resistencia más fuerte a vivir la culpabilidad, en cuya noción religiosa fue formado. Del mismo modo se resistió a someterse a la orden de partido o a las líneas de una ideología, y afectó su comportamiento, induciéndolo a la violencia incómoda o al terminante rechazo irónico, sarcástico, cómico.

Su meditación burlesca frente a la poesía misma, reduciendo su significación a pura irrealidad, irrealidad del lenguaje, le conduce variadamente al rechazo o utilización ironizante –el soneto, Quevedo, el amor cortés– de las formas elevadas o sublimes de la tradición poética. Lo mismo hace con las citas y las deslexicalizaciones que practica, deformaciones burlescas de enunciados orales o escritos de variada índole.

Los poemas de 1968 a 1972, corresponden al tiempo en que Lihn se involucra en las discusiones sobre la política cultural en la Unidad Popular y los acontecimientos vinculados a la cultura en Cuba, en el marco de la teoría y de la historia de la cultura en los países socialistas. Lihn se manifiesta en contra del autoritarismo y del simplismo que desconoce la variedad de las manifestaciones culturales, y en oposición a las propuestas específicas de Armand Mattelart y otros para la ordenación de la cultura en Chile. Están presentes las referencias al

Caso Padilla y los cambios introducidos en la política de la cultura en Cuba, en relación a las cuales su actitud fue excepcional y clara.

En otros aspectos, los poemas se vinculan a sus viajes al extranjero, primero a Europa, luego a Cuba, nuevamente a Europa, y más tarde a EE.UU., favorecido por becas y premios recibidos y afectado por los sucesos políticos de Chile, que impidieron finalmente la publicación del libro, aparentemente listo para ser publicado en 1973. Por otro lado, los mismos sucesos garantizaron, paradójicamente, su estabilidad personal con su designación como profesor investigador del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Cristián Hunneeus, que en los años de la dictadura cobijó también a Nicanor Parra y otros destacados intelectuales.

Clases de poemas

Los 49 poemas de este libro, Una nota estridente, pueden dividirse, de acuerdo a las características dominantes de la poesía de Lihn, en poemas largos y breves que alternan en su libro sin orden determinado. Entre los poemas largos, el más extenso es “Verbo Divino”, poema dividido en cinco partes numeradas, que en el manuscrito original ocupaba el lugar inicial y en la edición reciente uno de los últimos lugares del libro. Entre otros poemas largos se cuentan “A fuerza de su azul el mar de la tarde y qué”, “Estación Terminal”, “Jaguar”, “Puesta de sol con dedicatoria”, “Contracríticos”, “Europeos”, “Sur”, “Escrito en Arequipa”, “Ojo” y buena parte de los poemas metapoéticos.

Los poemas breves se extienden desde las 4 líneas hasta las 13. Su carácter es principalmente epigramático y satírico; en ocasiones, militante y banal, no sin autocontrol e ironía sarcástica. El más breve que diluye el dicho común ‘buscar una aguja en el pajar’, dice:

Los agentes de la culpa

Los que buscan la culpa en un pajar

Se convierten, de pronto en sus agentes

En lugar de encontrarla, la transmiten

Son congénitamente peligrosos.

Conforme a su contenido y a la forma discursiva adoptada, los poemas pueden dividirse en varias clases:

1) Poemas breves epigramáticos, sentenciosos y satíricos son: “Álbum”, “En qué no se parecen la separación y la muerte”, “Esta belleza con que el cielo y el mar hacen horrores”, “Para Navidad”, “Esta especie de miedo te pisa los talones”, “Hay una culpa que despunta a diario con el sol” y “Una nota estridente”, que cierra el libro.

2) Poemas que enuncian objetos del deseo del yo erótico, discurso del seductor, como en un diario de vida, memorias o notas de viaje: “Muchachas”, en un marco cubano. Poemas breves en que se expresa un motivo único con ánimo festivo o satírico: una parte de su poesía adopta la forma de secciones imprecisas, especialmente al comienzo del libro una serie de poemas –largos y breves–, los siete primeros poemas, que son anotaciones de un diario íntimo de relaciones con diversas mujeres, desde el primer poema del libro, “Muchachas”, “A fuerza de su azul el mar de la tarde y qué”, “Estación terminal”, “El matrimonio y el aburrimiento”, “La perfecta casada”, “Jaguar”, hasta “Puesta de sol con dedicatoria”, que originalmente se llamó “A Paulina”. Esta es en ocasiones poesía de paso e igualmente poesía situada, de circunstancias determinadas, en Cuba, principalmente, o bien en Francia.

En el poema “Muchachas”, se reconoce el paisaje del Paraíso degradado en el trópico actual –Adán y Eva, el Árbol del bien y del mal, la serpiente, la fruta, el pecado original y la espada caída y herrumbrosa del Ángel del castigo–, la poesía situada se ubica en la desmitificación de las circunstancias del seductor, vendedor ambulante del pecado original:

Muchachas

Ahora todas tienen veinte años
y la vieja timidez hace de Celestina, y parezco venir
de un largo viaje con los ojos tristes: pero yo no lo estoy, es
la codicia
la que me trae a tierras vírgenes o que lo fueron ayer, perseguido
por el corazón y su justicia
ordinaria
Es el preludio de una tortuosa vejez aficionada al Lago de los Cisnes

Ahora todas tienen veinte años, se de dónde sopla el viento que las
haría caer
Son almas, simplemente, frutos de la estación de la serpiente mi cóm-
plice: ambos sorteamos, a la
entrada del jardín,
Entre la yerba una espada herrumbrosa, y el árbol qué manera de
frutecer entre tanto
como si este abandono lo devolviera a su trópico.

Ellas caen como almas a la presión de mi espíritu vendedor ambulante

del pecado original

que trae de otras islas la serpiente el espejo

la tentación de verse en boca de la sombra

bajo la especie de palabras que codiciosamente hablan de lo que han

olvidado en las prisiones, del

amor.

3) Otros poemas breves son ideológicos, en algunos casos violentamente satíricos: “Caballeros chilenos”, “Guerra”, “Spellman”, “Los agentes de la culpa”, “La revolución es”, “Se lo ve un poco pálido”, “Castel S. Angelo”, “Pies que dejé en París”, “En qué no se parecen la separación y la muerte”, “Esta belleza con que el cielo y el mar hacen horrores”, “Para la Navidad”, “Esta especie de miedo te pisa los talones”, “Hay una culpa que despunta a diario con el sol”. Poesía situada de alusiones directas y violentamente irónicas: sobre el imperialismo norteamericano –USA en Vietnam, el presidente Johnson y el cardenal Spellman–, sobre Cuba y Chile, sobre Europa –Francia, Italia, Bélgica.

4) Poemas metapoéticos o autorreflexivos, en los que la autorreflexividad afecta al lenguaje o lo representado, al poema o a la poesía, o bien al poeta mismo. Este es el tipo dominante en el libro. Una serie de estos poemas dice desde su título su carácter metapoético: “La poesía”, “Si se ha de escribir correctamente poesía”, “Poesía”, “Poesía qué dices”, “El poeta solemne”, “Un buen verso no hace”, “Literatura”, “Una especie de ángel con las plumas en ristre”, “Bosque”, “Juego de viejos”, “Díptico”, “Época del dato”, “A los poetas norteamericanos de mi generación”, “Época del sarcasmo” y “Retrato de un oportunista” hacen una sección a la que debe agregarse “El muro de los lamentos” y “Una nota estridente”.

5) Poemas de la infancia y el colegio católico y poemas de la culpa: poemas situados que cierran el volumen en los que la situación es la infancia –la evocación de la infancia–, la formación, la vivencia de la culpa impartida: “Setenta veces siete”, “Ojo”, “En familia” y “Verbo Divino”, poema este último que conecta el libro, parcialmente, con La pieza oscura (1963) y otros libros

anteriores o coincidentes con las fechas de 1969 a 1972.

6) Poemas como “Bosque” hablan de lo que en otro lugar Lihn llamará la ‘zona muda’, el momento poético antes de su formulación por el lenguaje, enemigo de la poesía, “El poema no escrito que se ríe del verbo”, y finalmente,

7) Poesía de paso: ordenados o desordenados en una sección no identificada particularmente, de Una nota estridente (2005), Lihn reúne los poemas “Castel S. Angelo”, “Baile”, “Pies que dejé en París” y “Escrito en Arequipa”. Estos poemas se relacionan con las visitas a Roma, Bruselas, París y en nuestro continente a la ciudad de Arequipa. Este salto los desorganiza como sección. Porque, por un lado, este tipo de poemas se ordena en los libros de Lihn como diario, o notas, o apuntes de viajes de una ciudad o país; y por otro, en este caso, rompe el esquema y se resiste a la designación talvez por el quiebre del espacio continental. El espacio es uno de los rasgos que definen fundamentalmente la composición de sus libros Poesía de paso, París, situación irregular, A Partir de Manhattan, Pena de extrañamiento o Estación de los desamparados. De cualquier modo, son variedades de lo que Lihn llama ‘poesía de paso’, y que en cuanto a poemas define como una suerte de ‘poemas tarjetas postales’, es decir, por un lado está la imagen –la alusión, la evocación de la imagen–: el castillo de S. Angelo, las ciudades de Bruselas, París y Arequipa; la representación del lugar –castillo, pintura o ciudad– y, por el otro, la escritura de un mensaje, apunte o anotación, lo que no impide que en esta clase de poemas mezclen todos los limbos sus colas con otras clases. La breve serie de poemas de este tipo muestra el fragmentarismo y la discontinuidad que Lihn define, hablando de París, situación irregular como una “Agenda, un cuaderno de anotaciones diarias y varias, eso es ese libro: una libreta de apuntes. Lo que une los diversos fragmentos es el espacio –París, mayo 1975– y el sujeto poliforme e informe que lo recorre, aquel que en cada caso dice yo y ocupa, máscara tras máscara, ese doble lugar público: la ciudad-luz y el pronombre de primera persona” (Pedro Lastra, Conversaciones con Enrique Lihn, 63).

Mensaje ironizador del antiguo poder militar de Roma y sátira del poder de la Iglesia, de la fe y de la doctrina religiosa, presentes en “Castel S. Angelo”, por ejemplo, breve poema satírico. Tarjeta postal, poema de paso en que se adivina la imagen del castillo y los proyectiles, con el consiguiente comentario ideológico escrito que niega el encanto y la dulzura del regalo pascual y juega con sentidos múltiples asignados al verbo comulgar, como un signo de poder –dominar, derrotar, engañar–, y cierra epifonémicamente con la referencia al

dicho usual, ‘comulgar con ruedas de carreta’:

Castel S. Angelo

Ni huevos de ángel ni bolitas de dulce

balas de piedra para los intrusos

que se quisieron comulgar a Roma.

Así fue Roma,

los hizo comulgar con estas bolas

Comulgamos con rueda de carreta.

“Baile” traza la imagen de la danza de gentes de edad –“Baile de las abuelas en la abuela Bruselas”– que aproxima la danza macabra y las imágenes de Brueghel –las de su cuadro titulado Danza campesina– a la imagen actual de la ciudad europea. Otra vez, satiriza los espacios de la iglesia y Dios, el baile, cada uno en su sitio: uno adentro, el otro afuera y el epifonema que no quiere pugnas ni trascendencias: “y lo demás que se lo lleve el diablo”.

“Pies que dejé en París” juega con la oposición del sentir de la ciudad: no eres nada, y del viajero: eres bella, en su vagar por la ciudad. Todo ello marcado por la nieve y el sabor a papas fritas: banalización de la experiencia del meteco.

Pies que dejé en París

Pies que dejé en París a fuerza de vagar

religiosamente por esas calles sombrías.

La ciudad me decía no eres nada

a cada vuelta de sus diez mil esquinas

y yo: eres bella, a media legua, hundiéndome

otro poco en el polvo deletéreo:

nieve a manera de retribución,

y en la boca un sabor a papas fritas.

“Escrito en Arequipa” (en otra versión, simplemente, “Arequipa”) es un poema compuesto de cinco grupos estróficos a los que la edición conocida agrega títulos que repiten el primer verso de cada estrofa. “Doy razón de Arequipa” muestra la ciudad de blancos e indios, luz y sombra. “Esta altura me agobia”, afectado por la altura, la belleza se le transforma en imagen vieja y rural. “Cristo del Gran Poder”, lo alto y lo bajo, Cristo, el Misti, la catedral y el indio triste. “El otro, el interpuesto”, recoge la oralidad local y describe la pesadilla de un sueño, alguien cuyo poder lleva, arrebata, matón de barrio, el corazón de piedra erizado de puñales. “Las madres nos entregan a medias…”, sobre el dominio de las madres y la mutilación del hombre, dañados y dañinos, también marcado por la oralidad peruana, arequipeña, que intenta transmitir incluyendo la cita.

No son estos los últimos. Todavía “Sur” alude a la región de Chile marcada por su naturaleza y por la presencia de la Iglesia Evangélica.

Una nota estridente

El poema que da nombre al volumen y que lo cierra, “Una nota estridente”, es una suerte de anotación de su diario de vida que a partir de la constatación del esplendor primaveral evoca su propio pasado y su primera visión poética de la estación, sin considerar que ya no es el joven ingenuo que la veía, en sus primeros libros, a la luz de la vieja concepción de la poesía. La constatación

registra una permanencia y un cambio, la inevitable acción del tiempo, la renovación natural y la transformación de la poesía.

El poema despliega sus formas a partir de una matriz que conjuga –lamentación sonriente– el entonces y el ahora, la vida y la poesía de entonces y de ahora. El modelo propone la contraposición entre el carácter invariable de los encantos de la primavera natural y el marcado carácter hoy vencido, para el sujeto que habla, de la poesía juvenil y de su tiempo, singularizado por un lenguaje afectado y retórico –"cuando la poesía era aún, en la vieja casa del idioma, una maestra de escuela"–, asimilando el tratamiento de la primavera y de la renovación a las limitaciones de la edad humana y de la poesía juvenil:

La primavera se esfuerza por reiterar sus encantos como si

nada hubiera sucedido

desde la última vez que los inventariaste

en el lenguaje de la juventud, retoñado de arcaísmos, cuando

la poesía

era aún, en la vieja casa del idioma, una maestra de escuela

Ahora, viajero en Europa, cuando la primavera sigue invariablemente mostrando sus encantos, en su estancia en los suburbios de Nápoles, el poeta testimonia, poesía de paso, las formas de su nueva poesía. No hay nada que hacer. La invasión de las ruinas del templo –la casa sagrada de la poesía tradicional, cosa del pasado en ruinas– por los gorriones [las nuevas voces estridentes y agresivas], intrusos que no hay manera de expulsar. En compleja metáfora del

reino de la poesía y del poeta, cuyo sujeto poético, se diría, es visto “en el sueño enjaulado [prisionero en la palabra], / [como un] león de circo pobre que atormentan las moscas, / se da vueltas y vueltas rumiándose a sí mismo: / extranjero en los suburbios de Nápoles, arrojado allí por una / ola de equívocos”, se mira impotente y autodenigrado en su propia actividad autorreflexiva –rumiándose a sí mismo–, no se sabe cómo ni por qué forma de la poesía situada que vincula su estancia en Nápoles a la situación que le afecta, su viaje programado de becario de la UNESCO [alusión a sus viajes dentro de la beca de museología cuando habría preferido permanecer en París]:

Y no hay cómo expulsar a los gorriones

de las ruinas del templo en el sueño enjaulado,

león de circo pobre que atormentan las moscas,

se da vueltas y vueltas rumiándose a sí mismo:

extranjero en los suburbios de Nápoles, arrojado allí por una

ola de equívocos.

Para concluir, en su último grupo estrófico, de modo sugestivo o propositivo, la recomendación de adaptar al nuevo canto el momento actual, el ahora, oscilante entre el silencio y la palabra, el juego de la poesía, entre el recuerdo –la historia de su vida– y la realidad o momento actual, aquello previo a la creación del poema y su puesta en palabras en el lenguaje del mundo y su ruido ordinario, las formas del lenguaje poético que se alimentan de discursos y modos de decir del uso oral, de los medios y de la prosa en general, para, finalmente, plasmar el poema que acaba en la constatación de la vida del poeta y las formas de la nueva poesía:

A esos cantos miserables debieran adaptar

estas palabras en que oscila tu historia
entre el silencio justo o el abundar en ellas
al modo de los pájaros: una nota estridente,
una sola: estoy vivo.

Leamos el texto completo:

Una nota estridente

La primavera se esfuerza por reiterar sus encantos como si
nada hubiera sucedido

desde la última vez que los inventariaste

en el lenguaje de la juventud, retoñado de arcaísmos, cuando
la poesía

era aún, en la vieja casa del idioma, una maestra de escuela,
Y no hay cómo expulsar a los gorriones
de las ruinas del templo en el sueño enjaulado,
león de circo pobre que atormentan las moscas,

se da vueltas y vueltas rumiándose a sí mismo:

extranjero en los suburbios de Nápoles, arrojado allí por una

ola de equívocos.

A esos cantos miserables debieran adaptar

estas palabras en que oscila tu historia

entre el silencio justo o el abundar en ellas

al modo de los pájaros: una nota estridente,

una sola: estoy vivo.

Este final no puede menos que traer el recuerdo de la reacción del propio Enrique Lihn ante la conciencia de su crítica y áspera visión de la poesía que le llevó a componer el poema que probablemente le ha traído más fama: “Porque escribí” (La musiquilla de las pobres esferas. Santiago: Editorial Universitaria, 1969). Ambos poemas cierran en cada caso el volumen y juegan ambos el papel de una suerte de conclusión para el libro entero.

El poema es, como hemos señalado en otra oportunidad, una meditación autobiográfica o confesión. En ella se admite o considera la posible o vaga probabilidad de que la poesía llegue a ser pensada, en este momento, por el poeta como un sustituto de la felicidad. La poesía como sustituto de la felicidad es la matriz cuya derivación constituye el poema y su sentido en cuanto consolación concebible como tal sustituto. Es decir, la consideración esperanzada, en un momento diferente al desconcierto y la amargura presentes, de un consuelo, de la posibilidad de considerar la poesía como tal sustituto de la felicidad; esto es, como una sugestiva utilitas, en la que la función de la poesía se resuelve en beneficio del poeta proveyéndolo de un sucedáneo de la felicidad y abandonando por completo el sentido tradicional de la utilidad, como causa de la poesía

proveedora de una finalidad horaciana, que sirviera, al otro extremo del puente comunicativo, dulce et utile. Rechazado sobre sí mismo, el poeta situado en un mundo crítico y hostil, ironiza equívocamente su condición solitaria, su aislamiento social. El motivo no es nuevo, el poeta escribe en un mundo que desprecia o que lo hace infeliz; la poesía lo provee de un sucedáneo para la felicidad que el mundo del que se aparta le niega.

Datos bibliográficos

Los artículos recogidos en este libro fueron publicados originalmente como sigue:

“Arte poética para un milenio”, en Roberto Hozven y Rodrigo Cánovas (eds.) Crisis, apocalipsis y utopías. Fines de siglo en la literatura latinoamericana. Santiago: Instituto de Letras, P. Universidad Católica, 2000 (XXXII Congreso Internacional de la Literatura Iberoamericana, IILI): 42-52. Conferencia inaugural.

“Andrés Bello, ‘Carta escrita de Londres a París de un americano a otro’”, en Mario Rodríguez y Pedro Lastra (eds.) Félix Martínez Bonati. Homenaje. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2003, 63-82.

“Guillermo Blest Gana, ‘Epístola a José V. Lastarria’”, Anales de Literatura Chilena 6 (dic. 2005): 29-42.

“Rubén Darío, ‘Epístola a Madame Lugones’”, es inédito, pero ha sido leído en diversas ocasiones.

“‘Recado a Victoria Ocampo, en Argentina’, de Gabriela Mistral”, Estudios Filológicos 45 (2010): 34-47.

“Gabriela Mistral, ‘Recado terrestre’”, Taller de Letras 27 (1999): 9-22.

“Cartas poéticas de Pablo Neruda en Canto General”, Revista Chilena de Literatura 65 (nov. 2004): 31-52.

“Cartas poéticas de Gonzalo Rojas”, Estudios Filológicos 36 (2001): 21-34. Conferencia plenaria leída en el Acto de inauguración de Chile y la Poesía Hispánica de Europa y de las Américas, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 9 de enero de 2001.

“Himnos americanos y extravío: ‘Cordillera’, de Gabriela Mistral”, en Mireya

Servodidio y Marcelo Coddou (eds.) Gabriela Mistral. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980, 140-148.

“Alturas de Macchu Picchu: la torre y el abismo”, Anales de Universidad de Chile 157-160 (1971): 153-165.

“Cadenillas en la poesía de Gabriela Mistral”, Atenea 374 (1957): 44-50.

“El emblema de amor tirano en Gabriela Mistral”, Mapocho 124 (1977): 19-26.

“Canto del justo”, Taller de Letras 34 (2004): 157-164.

“‘Cima’, de Gabriela Mistral” , Revista Iberoamericana 118-119 (enero-junio de 1982): 59-72.

“No hay nada más triste”, Publicado en Nerudiana (1995): 96-109. Otra versión de este ensayo se publicó con el título de “Huidobro, Neruda, Arteche: tres y un modo de decir poético”, en Anales del Instituto de Chile (1995): 69-85.

“La antipoesía de Nicanor Parra”, Los Libros 9 (Buenos Aires, 1970): 6-7; y “L’Antipoésie”, Études Littéraires 3 (1973): 377-392.

“Enrique Lihn: Una nota estridente”, Anales de Literatura Chilena 8 (dic. 2007): 201-210. Una versión anterior se encuentra en “La poesía parlante de Vicente Huidobro a nuestros días”, Aérea 9:9 (2006): ccxlviii-cclvi.